

# expresión

imaginario

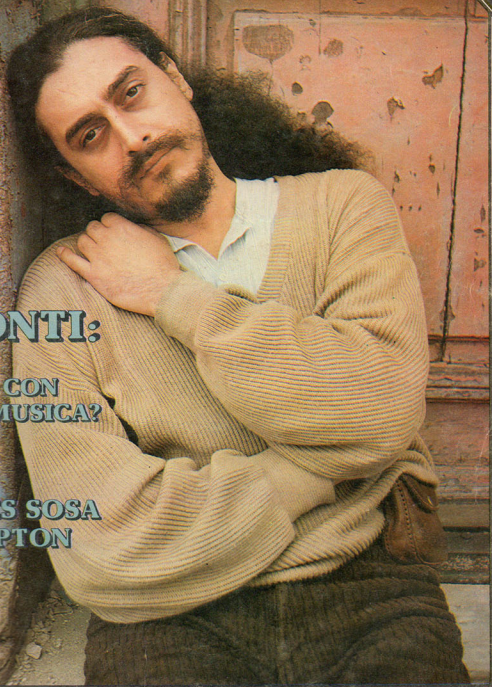
¡CUMPLIMOS 4 AÑOS!

ANOS 5.000 48 JULIO 1986 \$ 5.500

**GISMONTI:**

**¿QUE PASA CON  
NUESTRA MUSICA?**

**MERCEDES SOSA  
ERIC CLAPTON**



# nº 48 julio

Director Ejecutivo  
Alberto Ohanlian

Director Editorial  
Pipo Lernoud

Director de Arte y Diagramación  
Horacio Fontova

Secretario de Redacción  
Roberto Pettinato

Coordinación General  
Ana Reig

Redacción  
Alfredo Rosso  
Jorge Nassar

Colaboraron en este número  
Guillermo Nikunda, César Nizewski, Gabriel  
Szmulciewicz, Agustina Roca, Eduardo A.  
Giménez, Horacio Gianello, M. Nemirovsky,  
R. Schimkus

Corresponsales del Interior:  
Ricardo Oscar Terser (Santa Fe), Patricia  
Salazar (Tucumán), Jorge Batillana (Mar del  
Plata), Ariel Lucero (Mendoza), Eduardo  
Astoraga (San Juan), Rodolfo Pérez (Rosario),  
Patricia Pera y Gabriel Abalos (Córdoba),  
Norberto Castillo (Salta).

Corresponsales del Exterior:  
España: Damián García Paig, Francia:  
Alberto Valin, Alemania: Máximo Frusteri,  
EE.UU.: Juan Cebrian, Gabriela y Juan  
Pablo Móbilis, Italia: Javier Golezowsky,  
Brasil: Antonio Carlos Miguel

Fotografía  
Hernán Robón

Departamento de Publicidad  
Gerente

Eduardo Walger

Promoción  
Gabriela Rivalta

Mirra Pujol

Correctora  
Alejandra Gestoso

Secretaría  
Anibal Astorbo

Foto de Tapa  
Hernán Robón

Expreso Imaginario es una publicación de  
Ediciones de La Ventana, Cabiado 883 (1426),  
T.E. 773-8187. Horario: 15 a 20 hs. Capital.  
Distribuidor en Capital: Rubbo S.C.A. Av.  
Juan de Garay 4428 1º p. T.E.: 922-5103.  
Distribuidor interior: Parissi Av. Juan de  
Garay 4428 1º p. T.E.: 99-5103. Miembro de  
la Asociación Argentina de editores de Revis-  
tas. Fotocomposición y fotomecánica Impres-  
iones "Baikar" Cnel. Nicio Vega 4779.  
Impreso en Talleres Gráficos Alemann y Cia.  
S.A.C.I. 25 de Mayo 626, Capital. Color:  
Julio Álvarez. Nombre de la publicación re-  
gistrado como marca. Registro de la  
Propiedad Intelectual Nº 1.339.387. Hecho el  
depósito que marca la Ley 11.723.

Precio del ejemplar en Argentina \$5.500.  
Suscripción 6 números \$33.000.  
Interior: \$35.000.  
Números atrasados \$5.500.

Cuenta Corriente Nº 2000	Tarifa Remite Cuenta Corriente Nº 2000
	Presupuesto Pagado Cuenta Corriente Nº 2000



¡Cumplimos cuatro años juntos! Cuatro años buscándole la vuelta al crecimiento de una cultura independiente, basada en valores humanos y en la exaltación de la vida más que en exigencias del mercado o dogmas ideológicos de cualquier índole. Son cuatro años de trabajar en un nuevo periodismo: la comunicación sincera entre gente creativa.

Durante todo este tiempo ha pasado muchas cosas dentro y fuera del Expreso. Cuando empezamos, estábamos solos, predicando en un desierto, donde el que quería pensar por su cuenta no encontraba canal por el cual expresarse o recibir información. Pero en todo este tiempo el espacio para la libre circulación de las ideas ha crecido, básicamente a través del esforzado circuito de publicaciones caseros y producciones independientes. Se ha abierto una exploración en busca de una cultura joven basada en las realidades de nuestro país y nuestro continente. El rock ha vuelto a ser un territorio de música libre, superando la época en que se trataba de una mera importación de modas, clichés sonoros y de comportamiento. Y ese mismo rock se ha fortificado tanto que ya no puede ser ignorado por los medios masivos de comunicación.

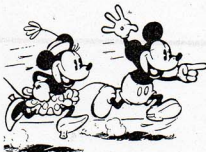
La ecología, los indígenas, el nuevo cine, la poesía vital, los mensajes profundos de todas las culturas del planeta, las comunidades, y tantos otros fenómenos que estaban encorados en pequeños elitos, han roto el cerco impuesto por un mecanismo comercializante y diluyente de la información.

Cuando salió, el Expreso no recibía casi críticas, ya que era el único medio independiente del país. Todos habíamos olvidado cómo se hacía para pensar, tanto los lectores como los redactores, y cualquier idea nueva, cualquier delirio, cualquier explosión imaginaria era bienvenida y necesaria. Desde el principio nos propusimos no darnos a ningún esquema, dejar aparecer los brotes del pensamiento libre en cualquier forma que éste se manifestase. Hoy día ya existe una activa pluralidad de visiones dentro de esta cultura joven, y todas ellas deben ser estimuladas si nuestra intención es crecer. Y deben ser llevadas a la práctica, sea en forma de música, teatro, revistas, ecología, cine, comunidades o lo que se nos ocurra. Porque, como bien dice Gismonti, es hora de dejar de quejarse y empezar a hacer. Y como dice Gary Snyder, la naturaleza y los hombres necesitan variedad, diversidad y libertad para crecer. Cualquier forma de monocultivo mental es signo de estancamiento y muerte. Por eso festejamos esta nueva etapa en la cual ya no somos los únicos, y esperamos que el "diálogo" se produzca con verdadero nivel y verdadera sinceridad. Que evitemos las limitaciones y los fanatismos, dentro de la música y dentro del pensamiento. Tenemos demasiadas cosas que hacer como para dividirnos antes de haber florecido.

En estos cuatro años, el Expreso ha cambiado mucho, respondiendo a nuestros propios cambios y a los de los lectores. Ahora hemos decidido que, por un tiempo, nuestra misión es centrarnos más en la música (sin dejar de lado el resto de la cabeza), porque es el vehículo de unión más fuerte que tenemos, y porque allí también hay mucho que hacer. Nos proponemos llegar, naturalmente, a una visión musical argentina sin limitaciones, donde todas las raíces sonoras del país se enchufen en la poderosa corriente creativa mundial. Producir esa variedad y libertad de la que hablábamos antes y que al mismo tiempo represente, en el pentagrama, nuestras características particulares. Estamos seguros de que esa es la única forma de crecer, de que haya más gente que se interese por nuestro rock, de que haya más discos y más recitales y un verdadero enriquecimiento, surgido de nuestras propias vivencias, las de todos y las de cada uno de nosotros.

Pipo Lernoud

# CORREO DE LECTORES



## Amigos del Expreso:

Compré el n°46, y me dio mucha rabia cuando leí el artículo de Noticias del Interior sobre "Marciano". Porque parece que Ariel quiere desprestigiar las pocas cosas realmente buenas que tenemos. No fue para tanto, yo estuve en el recital y no fue tan malo. Es cierto que a Marciano le tiraron un tomate: pero me hubiese gustado que el imbécil que lo tiró diera la cara, no la iba a tener 5 minutos más tarde. Si el recital hubiese sido tan malo, la gente no se hubiese ido super contenta, aplaudiendo y todos. Siempre hay chetivos que van a hacer cosas que no corresponden. Son cosas de la vida.

Chau, un beso, cambia de ideas, Ariel...  
Celina-Mendoza

## Queridos amigos del Expreso:

Aquí estoy sentada escuchando una grabación del festival de La Falda con unos números de Expreso en la mano. Recordando el ambiente que viví esos días en tan glorioso encuentro, en donde el amor y la unión se respiraban a pulmón lleno, y leyendo las revistas, me invadía una desazón tan profunda que casi raya en la tristeza. Todos sabemos que en el mundo reina la desunión, el egoísmo y el racismo (yo sólo me refiero a los colores de la piel sino también a las malditas clases sociales, a los chetos a los pardos), "que son un intelectual", "que no lo son" y encontrar que hasta los roqueros, que vivimos todos proclamando libertad y amor, también estamos dominados por los prejuicios.

La música también resulta un motivo para la separación y el odio. Enrique Fariás: ¿por qué invitás a los roqueros a disgregarse en "parias del heavy rock" y "aburridos crónicos" e "intelectuales de la técnica"? Enrique Fariás, no tenés noción, en tu mente cerrada con candado y mil cerrojos, lo que es sentir el verdadero objetivo de la vida, ni la libertad, ni la fraternidad ni la amistad. Ni de lejos podés decir que sos un "imaginario", y tampoco sos un "roquero de alma". Por que no te has desatado el nudo enorme que la sociedad te hizo, diciéndote esto es bueno, esto es malo. Esto no va solo para Enrique Fariás.

Todos los antagonismos y rabias y egoísmos de los que culpan a la sociedad, nosotros mismos los metamos en el rock. ¿Por qué no aceptar la personalidad, los gustos, los deseos de los demás?

Si tu gusto el jazz-rock, está bien, a mí me gusta pero eso no importa, porque crees en el amor, igual que yo. Al final de cuentas, ¿Acaso nuestro propósito es enlodarse a Page o a McLaughlin, o mejorar y sacudir el polvo de nuestras ideas a fin de que el mundo deje de requejar en su traviesa espectral?

Otro tema que nos incumbe a todos: hablo de la juventud, de la facultad, de los estudios. ¿Cómo diablos queremos cambiar el mundo si sólo logramos que nos llamen "vagos" (a veces con razón), "mocosos bulliciosos", y cuánto porquería se les ocurre? Nosotros tenemos que estudiar para saber de lo que hablamos y estar dentro de la sociedad para desde allí cambiar lo que queremos cambiar. Lo que pasa es que tenemos miedo de dejar nuestras ideas con los años y los conocimientos, pero ese miedo es producto de la inmadurez. Algún día, tendremos que asumir responsabilidades y ese día tenemos que seguir con los mismos ideales, para poder llevarlos a cabo...

Laura  
Salla 1037  
(4600) Jujuy

## Hola gente del Expreso!!

La revista me gusta bastante, la compro desde el N°1. Pero yo digo una cosa: ¿Podrían cortar la con la nota brasileña y hacer sobre Rush?

Leí por ahí que se piensa hacer un recital con W. Report, C. Corea y algún otro que no recuerdo, ¿No les da vengenza? Hacer un recital en el gallinero, cortaría viejo, se podrían haber buscado algo nuevo.

Por medio de la revista quiero hacer llegar mis calurosas felicitaciones a la persona que hizo posible que tuvieramos en la Argentina al nunca bien ponderado "capo" rey del Blues, el señor (de pie) B.B. King.

Daniel A. Scalzo  
Zelada 4820 (1407), C.F.

N. de la R: Hablamos bastante de los brasileiros porque nos parece que es uno de los movimientos musicales más fuertes de este momento. Si surge una buena corriente musical en otro país, también hablabamos, porque es bueno que la cosa no se limite a Estados Unidos e Inglaterra. Además, los brasileros se parecen a nosotros, y su movimiento es un ejemplo interesante de unión y creatividad.

## Gente del Expreso:

Quiero ante todo, darles las gracias por llegar hasta mí todos los meses. Es casi el único contacto que tengo con mi mundo y con mi música desde que pisé, hace pocos meses, esta ciudad.

En segundo lugar, quisiera pedirles un favor, del cual les quiero explicar los motivos. Sucede que prender la radio en esta City se condensa al envenenamiento. La caca musical (lo seudo musical) que podemos llegar a percibir, es demasiado espantosa como para describirla.

Con este pensamiento, vauge bastante tiempo, sin tener siquiera un grabadorcito o un winco para escuchar lo mío, hasta que la radio recibi una propuesta excepcional: un espacio de 8 minutos, dos veces a la semana, en un programa cultural (radiofónico), para pasar y comentar música contemporánea nacional (Ad Honorem.)

Semejante oportunidad, no pude decir que no. Me puse a trabajar. Claro, aquí el material discográfico y literario al respecto es ínfimo y todo lo estoy haciendo a pulmón, y con la ayuda que, cuando les es posible, me envía un amigo de Barres.

Ay! y todo, va saliendo bien la cosa, hasta el punto que me propusieron hacer mi propio programa. La falta de material me obligó a pedir que esperen mi respuesta, pues pensé que en ese caso, no sólo me limitaría a la nacional, sino que también podía tener cabida la buena música del mundo.

Es por eso que pensé en Uds. pienso que podría por intermedio del Expreso, comunicarme con gente en condiciones y con suficiente apertura de espíritu como para colaborar con ese intento de mejorar la calidad de nuestros medios masivos de comunicación.

Les dejo la propuesta y les pido no me la tiren al tacho, desde ya gracias, saludos a todos y no dejen de hacer lo suyo.

Enrique O. Alfonso  
C.Correo 56  
9420 - Rio Grande  
Tierra del Fuego

## Gente del Expreso:

La presente intenta fundamentalmente, hacerles llegar una inquietud surgida en un grupo de estudiantes universitarios de Bahia Blanca.

La misma consiste en tratar de eliminar, en forma definitiva, algo que mal ha sido denominado deporte y que es el "Tiro al Pichón".

Dicha actividad deportiva se desarrolla normalmente en los polígonos de nuestro país. Consiste, en cazar palomas en cautiverio, para luego ser utilizadas como blancos móviles.

Dichos "blancos móviles" son el lugar de convergencia de los disparos de los erróneamente llamados "deportistas".

Con este movimiento de 400 estudiantes, avalado por la Sociedad Protectora de Animales de la ciudad, se pretende trascender a nivel nacional y no sólo a nivel local. Es este el motivo por el cual hoy, recurrimos a ustedes para que la misma sea publicada en el diario local "La Nueva Provincia", el día 22 de mayo de si algo en curso, en la cual hace un serio-comentario referido al tema mencionado.

Aprovechamos la oportunidad para saludarlos y a la vez formularles una crítica que pretende ser constructiva, con respecto a la revista.

Nos referimos al contenido, concordamos en que la música es el mayor vínculo, pero en la parte que correspondía al Expreso, se trataban temas de mucha

transcendencia, y entendemos que no deben dejar de tocarse debido a su importancia.

No queremos de ningún modo una división como la que habíamos que los publicaban noticias referidas a la cultura al medio ambiente.

Es decir que deseamos que vuelvan a tener mayor espacio, como antes tenían a nuestro juicio.

Esta llega a su fin, chau, un abrazo fuerte.

Héctor Raúl Peinetti  
Miguel Angel Bertolami  
Zelarrayn 946 Dto 1  
Bahia Blanca (8600)

## Mi querido amigo Pipo:

Este es el momento más exacto en el que quiero llegar hasta el Expreso, son como un todo de ganas acumuladas que quieren salir con amor, con inteligencia, con bronca y con mucha fuerza.

Estuve pensando mucho sobre este movimiento que nació cerca del 65, trató de ir creciendo, pienso que un montón de cosas fueron creciendo en fundamental y que tenemos muy adentro, se puede llamar espíritu, alma, luz, muy pocos tipos, yo quiero imaginar dónde está toda esa gente que tendrían que tener entre 23 y 30 años y que antes compartían recitales, teatros, las mil noches de Alternativa o en donde están los 200.000 tipos que compraron La Balsa. Es seguro que se quedaron en algún bache del tiempo sumergidos y no pudieron crecer, me acuerdo de la afluencia de cada recital, esos que terminaban con los pies arriba de la butaca pero porque la cosa realmente salía del corazón, hoy todo parece como fabricado, la alegría viene como enlatada y se desata en un acto rutinario en cada recital de la misma manera que se grita un goce de Maradona.

Al ver todo esto me acuerdo de gente como Moris que tiene unas letras que golpean el corazón y el cerebro, pero a cada recital de Moris no concurren más de 500 tipos; me acuerdo de otro creador de excepción como es Lito Nebbia, que se apartó del boulevard pero no de la vida, de jazz, de jazz y se puso una camiseta de MUSICO y se propuso ser fiel con su conciencia, pero estas nobles actitudes no sirven en este país y es así que Moris está en España y Lito en México.

Me acuerdo que por el 74 cuando iba a un recital de Charly García el nivel de gente que concurría estaba alrededor de los 17 años, en el 75 la cosa se volvió igual y hoy cuando voy a Serú Girán ocurre exactamente lo mismo, entonces se me ocurre pensar qué mierda está haciendo este tipo porque es indudable que la relación que existe entre músico y público es muy jodida ya que por lo general el músico va madurando mucho más rápido que su gente y mientras voy escuchando el último disco de un determinado tipo, éste va está elaborando un nuevo trabajo, pero así en este caso la cosa es distinta, es como la Coca Cola, la que refresca mejor que se prende terriblemente entre los 12 y 18 años y cuando llegas a esa edad la cambiás por el vino, o los Lee que hasta los 18 pensás que te van a ayudar a ser la gran fachá, o a tener las mejores miras y después cuando creces mandás todo eso a la mierda porque te das cuenta que no sirve para nada, por supuesto que a los capos de Coca Cola y Lee les importa tres carajos porque cada día ganan más guite con la impulsiva adolescencia.

Leí los otros días el comentario de una nueva revista que anda por ahí sobre el recital de Gieco-Mestre en donde se decía que ese día se había escuchado un recital de música nacional argentina (estaba con mayúsculas) y se me ocurrió pensar que este tipo rotula como música nacional argentina a lo que hace Nito Mazza, que tipo de cosa sería de algunos temas de bochos que andan por ahí, pero si me nombraré algunos te podría decir Avellaneda Blues, El Otro Camión los que se fueron, El mendigo del Dock Sud, Durazno Sangrando; pienso que ese tipo de comentarios no le hacen muy bien a la cosa, es como si se estuviera mitificando a cierta gente y es así que Spinetta sube a un escenario dice tres buldices y todo el mundo aplaude, entonces, se perdió la objetividad y está junto a un todo de cosas más es lo que hace que un montón de gente no venga más a recitales, no compre las revistas y no crea más en nadie. En esa misma nota se dice que León Gieco es de los únicos músicos que insertó el folklore en el rock, yo pienso que la cosa no es tan impresionante lo que ocurre es que a través de un aparato bien armado se convencié a los pibes de que León con el charango mata, en el 72 cuando Lito tocaba con Domingo Cura las mismas revistas que ahora alaban a León decían que Lito no hacía rock y lo apartaban de la cosa, yendo más acá tenes a un tipo como Manolo Juárez, o en el tango a un talentazo como Dino Saluzzi que con el último disco apenas vendió 200 ejemplares.

Hay muchísima gente que tiene un montón de potencia guardada pero les resulta muy difícil llegar para decir conocer sus cosas, esta todo copado por cerrios



tipos que no dejan subir a los que están abajo, además existe la costumbre de etiquetar todo y si de pronto hay gente que hace rock pesado con mucha fuerza se los margina como si fueran productos del subdesarrollo y después nos quieren vender el buzón de que Mestre hace música nacional argentina. Muchas veces la culpa de todo esto la tienen las malas ondas de las revistas de rock, hay algo que noto en algunos de los Expressos que lei, dan una visión muy local de nuestro rock, comentando lo que pasa en la Capital, pero adolecen en el hecho de que el rock se extendió y está por todos lados, tené en cuenta que los grandes creadores están en otros países, entonces mataría que se le explicara a todos los pibes que van ingresando dónde están, por qué se fueron y... qué hacen los músicos en el exterior, decirles que Litto está en México porque en Argentina tiene tres discos paralizados, decirles que en 14 años de lucha Moris en Argentina pudo grabar dos LP y en España después de un año está por grabar el segundo, que bueno que es hablar con Javier ahora que está en el país, pero mientras estuvo en Europa 8 años nadie se acordó de él, nos acordamos de que Edeimiro es uno de los mejores guitarristas latinos cuando tocó con Almendra pero mientras vivo en los Angeles nadie le da bola, y también tienen algo de culpa porque cuando mandan a alguien a hacer el comentario de un recital va un tipo que piensa que porque 4000 tipos están saltando ahí se está dando buena música, y no vioje porque cuando Sandro canta Rosa-Rosa también han 4000 tipos que se vuelven locos.

Siempre queda viva la esperanza de algo mejor; como decía Spinetta mañana es mejor y es verdad, pero eso va a ser cierto en la medida en que tomemos conciencia de que tenemos que luchar, de que tenemos que crecer y de que tenemos que amar muchísimo, si nos quedamos sentados esperando que cambie el mundo nos vamos a llevar una gran desilusión, pero si al menos salimos a intentar el cambio vamos a conseguir que todas esas ondas que andan dando vueltas en mil cabezas empiecen a encontrarse y a producir amor, y si no llegamos a cambiar todo al menos vamos a vivir intentándolo y eso vale porque eso es crecer y crecer es vivir.

un fuerte abrazo

Fernando Marcelo Picazo  
Av. Forest 543 7° B  
1427 Capital Federal

#### RESPUESTAS GENERALES DE LA REDACCION: Daniel Frias. Gracias por los dibujos.

Ricardo Donafie escribió una carta una empuja así: "Releyendo los números viejos, y, para ser más preciso, la sección correo de lectores, veo que 20 números atrás la gente se copaba en tirar ondas buenas, en desdudar sobre un papel aspiritu y mente, ¡Qué repocío era leer eso! Pero hoy esa sección se convirtió en un bajón, los chicos se copan en tirarse pildas, que tal grupo es mejor que tal otro, que tal violero es el más veloz..." Yo ya estaba pensando "y bueno, nosotros publicamos cartas que reflejan la generalidad del correo, lo que está allí es lo que ustedes escriben..." y de pronto veo que más adelante el propio Ricardo empieza a "tirar pildas a grupos" diciendo que "ocho páginas repletas de estupideces. ¿Que pretenden los señores de Saru Giran? Se rayan porque las critican las payasadas que hacen sobre el escenario..." ¿En qué quedamos, Ricardo?

#### El rincón de las publicaciones subterráneas

EL CIELO EN EL NIDO: Daniel Mourelle sigue generando ideas y debates, siendo uno de los subterráneos que no se durmió sobre los laureles. Desde que dejó de sacar "Ecos del viento" ha venido editando folletos inteligentes, de creciente inquietud filosófica. Aprender a pensar. Junta 3071, (1406) Buenos Aires.

LA BALSA: El tercer número del folleto de Jorge Altamirano, el "Panzer de las subtes". Se tira contra todo, el muchacho. Pedernera 207, 2° p. "G" (1406), Cap. POEVIDA: "Esta carta abierta a sus sentimientos, es un canto de amor y esperanza al hombre mismo..." dice Carlos Attadid en el prólogo de su libro de poemas, en una hermosa edición. Fernandez 478 (1407) Capital.

TERRITORIO INVISIBLE: Se despidió de los lectores dividiéndose en varias publicaciones (La Balsa, Epocas y Lugares, los poemas de Attadid). Es una lástima que cada vez sea más difícil trabajar juntos, eso era lo más importante. Territorio era una excelente revista que, por ahora, no va a ser reemplazada por los copos personales de sus ex-editores. El mundo subterráneo necesita menos profetas y más trabajadores humildes, armando entre todos una nueva cultura.

ETERNIDAD DE CALIDAS LAGRIMAS: A partir del prólogo, este libro de poemas de horrible título tiene, sin embargo un super nivel. El prólogo es simplemente extraordinario, y los poemas de diez jóvenes con buena cabeza están encuadrados de primera en esta

edición de La Nada, Catamarca 3566 (3000) Sta. Fe. DEBAJO DEL SOL: Típica subte debutante. Poemas, Fripp, Chris Squire, Van Gogh, etc. La Porteña 1058 (1754) San Justo

KOSMOS: Antes era "Artes y espectáculos", pero ha decidido ampliar su área, cambiando de nombre y de formato. Apocalipsis Ahora, reportaje a Ulises Barrera y exclusivo a Litto Nebbia en Méjico. De las Artes 1125 (1424) Capital.

PRONOBIS: Tercer número de una revista dedicada a cantar a la naturaleza y al amor, con poemas, notas de ecología, dibujos. C.C. N° 1, San Justo, (1754)

RAYOS DEL SUR: Publicación poética de la gente que antes hacía el "Pibe Siete colores". Este también es un descaño, ya que el "Pibe" tenía mucho más material y nivel que el pequeño "Rayos". De todos modos, es temprano aun para juzgar; se trata del N° 0 C.C. 25, (1834) Temperley.

UMBRAI CULTURAL: Folleto de poetas muy jóvenes, pero que se las traen. Italia 665, dpto. 65 (1648) Tigre, Bs.As.

LETRA Y ALMA: El N° 2 de una revista que crece en calidad y cantidad. Artaud, Rapoport, Los Jaivas, Cine, Recitales, etc. Camarcia 134, 2, 16, (1706) Capital Pandemonium: Revista de poesía. Miguel Hernández, Neohumanismo, Alejo Carpentier, Ester de Itaguirre, etc. De las Artes 1125 (1424), Capital.

COPEYS Y DELIRIOS: Estos copes y delirios se están volviendo más serios y profundos, demostrando que hacer revistas subterráneas es un excelente ejercicio para la cabeza. Poemas, dibujos, cuentos, historia de América, Los blue jeans, etc. Necoches 2573 (1704), Ramos Mejía.

MUTANTIA: Cerramos esta sección con el festejo de la salita de una revista que, si bien no es subterránea, es un maravilloso ejemplo de lo que es la cultura alternativa. Dirigida por Miguel Grimberg, secundado por Jose Luis D'Amato y otros, Mutantia es una obra maestra de profundidad, belleza gráfica y "buenas ondas". Nadie puede dejar de leerla. Sale cada dos meses y va a ser muy importante para abrir los horizontes de la cultura argentina.

Eso fue todo por este mes, que estuvo bastante movido, esperamos más opiniones sobre la revista y más propuestas prácticas para que la gente se junte, que hay que "pasar el invierno" en actividad, no dejándose copar por el frío y el gris de la ciudad.

# TEAC Model 144

## PORTASTUDIO deck a cassettes de cuatro pistas con mezclador

PARA CASSETTES  
CONVENCIONALES



TEAC  
TASCAM SERIES

Un segundo instrumento que por su gran versatilidad amplía los horizontes creativos del músico inquieto. Permite la grabación multipista sincronizada en unión con un mezclador de cuatro canales, obteniendo en forma simple, efectiva y rápida la concreción de ideas musicales que hasta ahora sólo era posible con sistemas más grandes y costosos.

Un paso más hacia el nivel profesional.

# St. Eloi

SIRENTE S.A.  
Cibido 2800 / Capital Federal / Tel. 782-4385-3105  
Maipú 745 / Capital Federal  
Tel. 392-4449





armo, mi ciudad natal, queda al noroeste del Estado de Rio, en la frontera sur de Minas Gerais. «Está cerca de Cantagallo, Cordeiro, Bom Jardim. Es una ciudad de unos 160 años. Casi todos sus 5000 habitantes son descendientes de tres familias. Una de esas familias es la que se ocupa del ganado, son pequeños hacendados. La otra produce en sus hornos de cerámica todos los elementos de construcción: ladrillos, tejas, azulejos, etc. Y la tercera familia, que es la mía, produce música y cachaza. Pasan todo el día haciendo licor y tocando. Es una delicia.

Yo nací en Carmo y viví allí hasta los seis años y pico. Después me fui a estudiar afuera, pero pasaba los tres meses de vacaciones en Carmo.

Al primer contacto con la música se produjo allí, dentro de mi casa apenas nacido, ya que toda mi familia tenía relación con la música. Nunca fue profesional, porque nadie quería salir de Carmo para trabajar afuera, a pesar de que

Gismonti pudo haber vuelto la espalda a la música de su propio país, de su propio pueblo. Tenía conocimientos y talento suficientes como para destacarse siguiendo la ruta pavimentada de la música internacional. Pero optó por abrir un camino personal, basándose en frevos y choros, formas regionales que pueden parecer limitadas. Pero como siempre sucede con los grandes creadores, el que impone los límites de su obra es él mismo.

Así es que Gismonti ha abierto inmensamente la perspectiva de la música de nuestro continente, infundiéndole su enorme bagaje técnico-15 años de conservatorio-, y su infatigable inventiva. Pero, por sobre todas las cosas, le dio vida al sonido a través de la emoción y la inteligencia.

En éste, el cuarto reportaje que el Expreso le hace a Egberto, preferimos no centrarnos en su actuación en Buenos Aires, ni en sus muchas giras con Keith Jarrett, Herbie Hancock o George Duke, ni en la repercusión de sus discos alrededor del mundo. Esta vez Egberto Gismonti cuenta toda su historia, llena de enseñanzas, y opina claramente sobre la música de aquí y ahora.

impuestos, entre otras cosas. Y fue transferido, cuando yo tenía seis años, para una ciudad cercana a Nueva Friburgo. Allí había una sucursal del Conservatorio Brasileiro de Música de Río de Janeiro. Por suerte mi padre tenía una visión muy abierta con respecto a la música, porque en ese tiempo ser músico profesional era sinónimo de marginamiento. Hermeto y Paulo Mora, en esa época, tenían que huir de la policía por la simple razón de que eran músicos, y eso significaba que eran seres "asociales" para la mentalidad de entonces. A pesar de eso, mi padre me mandó al conservatorio. Fue fantástico, porque a los seis años yo ya estudiaba música, paralelamente a la escuela común. Esa es la época en que uno asimila mejor las cosas, lo que entra en la cabeza queda para siempre.

Allí viví muchos años, en Friburgo, estudiando en el conservatorio y escuchando mucho jazz por mi cuenta. A los doce años ya tenía discos de Wes Montgomery, Dave Brubeck, Oscar Peterson, Art Tatum, Thelonius Monk. Sobre todo discos de guitarristas,

# gismonti se cuenta todo y algunas cosas más

cada uno de mis parientes se había desarrollado en una función musical específica. Todos leían y escribían música, componían mucho para la banda del pueblo y las fiestas, les hacían los arreglos. El apellido Gismonti viene de la familia de mi madre. Mi padre tenía apellido árabe: Amin. ¡Como idi! Amin! ¡A lo mejor idi es tío mío! ¡Capaz que termina apareciendo en Carmo! Aunque pensándolo bien, nunca lo aceptaría en Carmo, porque es una ciudad muy tranquila, donde nadie quiere flos. Allí las personas producen exactamente lo que precisan para vivir. Los visitantes vienen y preguntan: "¿Dónde están las industrias?"

y los carneses responden: "No tenemos industrias, no. Plantamos algunas cositas para vivir y listo".

En la familia de mi madre había cinco o seis mujeres, y todas cantaban en el coro de la iglesia. Mis tíos eran todos compositores y arregladores. El que más se destacó fue mi tío Edgardo. Por todo esto, desde pequeño empecé a oír mucha música, y música hecha de una manera muy bonita. Como ninguno de ellos era profesional, hacían música por el puro placer de hacerla, aunque realmente profundizaban en el asunto, porque tenían público y lugar para tocar. Mi abuelo era el director de la banda del pue-

blo, y cuando murió mi tío ocupó su lugar.

Pasé toda mi infancia oyendo serenatas, andando por las calles de noche, cantando con los músicos del pueblo. En el único hotel que había en Carmo en ese entonces, había siempre bailes, donde se tocaban aquellos vales mineros (de Minas Geraes), aquellas tonadas mineras que tienen el mismo tipo de acentuación de la música que hace Astor Piazzolla, aquellos doblados. Y por otro lado yo estaba comenzando a oír música clásica, música erudita. Escuchaba esa música "cultu", simplemente. Felizmente fue así.

Mi padre era recaudador de

Django Reinhardt, etc. Me los hacía traer por mis parientes cuando viajaban a Río. Al mismo tiempo curtió la música popular de entonces; Cartola, Nelson Cavalcino, cosas que le gustaban a mi padre.

## estudiar, estudiar, estudiar

Llegó el momento en que terminé la primera fase de los estudios del conservatorio, que dura nueve años, y después de la cual te dan el diploma de músico. Luego seguía un período de perfeccionamiento y especialización que duraba cinco años más. Entonces ya me había recibido de pianista,



compositor y arreglador, a los quince años.

Para continuar los estudios tenía que ir a Río semanalmente, en ómnibus. Tomaba la clase y volvía a casa. Eran unas tres horas de viaje. En el año 65, ya avanzado en el curso de especialización, me regalaron una guitarra. Como me gustaba muchísimo Baden Powell, me dediqué a estudiar la guitarra por mi cuenta. Tenía diecisiete años. Ya estaba un poco harto de los estudios de piano, porque era cuestión de estudiar, estudiar, estudiar, y no tocaba nunca. Sólo tocaba en las funciones que daba el Conservatorio, interpretando cosas de Mozart, Liszt, todo eso. Pero

yo quería tocar otra cosa. Meter todo lo que había estudiado en una música diferente. Como yo sabía, me resultó fácil aprender la guitarra. Y con ella empecé a tocar la música que me gustaba.

## baden y jobim

En el 67 terminé el curso de especialización y me presenté a concurso para una beca para estudiar en Viena. Gané la beca. Entonces tuve que ir a Río, a principios del 68, para hacer todos los trámites para ir a Viena. Llegué a Río y empecé a conocer a los músicos que me gustaban, tipos como

Baden y Tom Jobim. Como yo nunca había parado de estudiar, tocar y componer música popular, sabía todo el repertorio de Tom Jobim. Cuando me encontré con ellos, toqué esa música. Como no había una escuela de guitarra en Brasil, yo tenía que estudiar de una manera curiosa: usaba los discos de Baden, de Tom, de Django Reinhardt. Escuchaba el disco y escribía los solos tal como ellos los tocaban. Y después los estudiaba con la guitarra. Era una forma loca de estudio, pero resultaba un excelente ejercicio. Cuando me encontré con Baden la primera vez, sucedió algo gracioso: yo tocaba el repertorio de Baden

exactamente igual que él. El tipo quedó totalmente impresionado. Como la mayoría de los guitarristas no tenían estudios de música, no tenían manera de sacar los solos de los discos. Solos llenos de contrapuntos y polirritmia. Cuando le toqué un tema suyo que se llama "Choro para un metrónomo" donde juega con dos guitarras alrededor de un metrónomo, Baden dijo: "Espera un minuto. ¿Sabes la segunda guitarra?" Yo le dije que sí, y fue a buscar su viola y tocamos juntos. Entonces me llevo a casa de Tom. Allí, después de un rato de conversar y tocar, Baden y Tom, sin que yo me diese cuenta, llamaron a la dirección del Festival Internacional de la Canción que estaba preparándose en Río, y avisaron que iban a presentar un compositor, que no cerraran la inscripción. Entonces me hicieron grabar un par de temas y los presentamos en el Festival. Era una música cantada, y yo yo todavía hacía mis propias letras, no conocía a Geraldinho. (Geraldito Eduardo Carneiro, su letrista. N.de la R.)

A todo esto, la beca para Viena estaba quedando olvidada, porque de pronto yo tenía la oportunidad de tocar lo que siempre había querido, con la gente que me interesaba. Yo no quería hacer más cursos de piano.

Me vine a vivir a Río definitivamente en Junio de 1968. Entonces empecé a tener grandes sorpresas dentro del medio musical. Yo nunca hubiera pensado que existían músicos que no sabían música teórica. Para mí la teoría era lo más natural, era algo que había conocido desde los seis años, además de nacer en una casa donde todo el mundo leía y escribía música. Cuando llegó el momento del Festival de la Canción, había una orquesta de ochenta profesores, y me preguntaron "¿Quién va a ser su arreglador? Yo me sorprendí. "¿Cómo, quién va a ser mi arreglador?" "¡Yo, obviamente!" Los tipos no lo podían creer, porque estaban acostumbrados a que los compositores de música popular fueran músicos intuitivos. Entonces me di cuenta de que había mil tipos que yo admiraba que no sabían nada de música teórica. Fue el primer gran susto de mi vida.

## debut discográfico

Bueno, la cuestión es que entré en el Festival. Allí apareció la grabadora Philips y me



propuso hacer un disco. Como yo tenía muchas cosas compuestas a través de los años, hice los arreglos y grabamos. Fue una experiencia que me fascinó totalmente. Salí de Friburgo y me encontraba en un estudio lleno de músicos tocando las cosas que yo había escrito. Era el paraíso. El disco se llama "Egberto Gismonti" nada más. Salí en Marzo del 69. A partir del disco comencé a hacer presentaciones en vivo, arreglos y grabaciones, con Maysa, con Elis Regina, con una serie de gente. Pero yo estaba medio preocupado con el asunto de haber abandonado la oportunidad de ir a estudiar a Europa.

En Noviembre del 69 grabé el segundo disco para la Philips, "Sonho 70". Salí en Marzo del

70. Cuando terminé de grabarlo, apareció en Brasil Marie Laforet, la actriz, que en ese momento era muy famosa, y se estaba dedicando a cantar. No cantaba bien, pero todo el mundo la iba a ver por curiosidad, atraídos por su belleza y su éxito como actriz. Ella me invitó a hacer los arreglos de un disco que iba a grabar con música brasileira. Los hice y se los mandé a Paris. El disco iba a tener dos temas míos, uno de Chico Buarque y otras cosas brasileiras. Quince días después de mandar los arreglos recibí una carta, muy larga, donde Marie me decía que había tratado de grabar, pero en Francia no había nadie que pudiera tocar bien los ritmos y cadencias brasileiras en la guitarra y el piano. En aque-

llos años la música brasileira no había llegado demasiado a Europa, y los tipos no podían sacar nuestros ritmos.

Entonces, en aquella carta me decía si no quería ir a tocar para las grabaciones. Ahí yo ya no entendí más nada. ¡Me estaban pasando demasiadas cosas! "Y bueno", dije: "Vamos en esa!"

Fui para Francia en diciembre de 69, antes de que saliera a la venta "Sonho 70". Comenzamos a grabar, y como les gustó decidieron hacer una gira para el lanzamiento del disco. Una gira de tres meses. Yo agarré viaje, ya que estaba allí... Al final de la gira me extendieron el contrato por otros seis meses. Para mí era óptimo, ya que Marie hasta sus actuaciones con un 80% de música mía, y además tocamos en casi veinte países, hasta en Rumania. Como ella era muy conocida como actriz, la invitaban a todos lados.

Pero la razón más importante por la cual me quedé en Europa es que los dos profesores con los que yo quería estudiar, cuando gané la beca, me aceptaron como alumno: Nadia Boulanger y Jean Barraque. Yo estaba muy interesado en la música serial, la música dodecafónica. Jean Barraque es un músico que dedicó veinte años de su vida a trabajar con Anton Webern, el creador de la música serial. Fue un año muy in-

tenso de estudios, bancado por el buen contrato con Marie.

Una vez estábamos con la Laforet en Montreal, Canadá, donde íbamos a abrir el show de Ray Charles. Durante el ensayo se nos acercó el director de la banda de Ray, interesado porque había escuchado que el arreglador de Marie era brasileño. Trajo a Ray, que se sentó en el piano y me mostró que le gustaba mucho la música brasileira, cantando "Garota de Ipanema", "Corcovado", etc. Eso fue un sacudón para mí: de golpe estaba viviendo en Europa, estudiando con Nadia Boulanger, y veo a Ray Charles cantando temas brasileiros. Era como un círculo de locos, una vuelta a la música popular de mi país.

Cuando volví a Brasil fui a vivir en una ciudad llamada Teresópolis, a una hora al norte de Río. Pensé: "Ahora voy a quedarme quieto un rato, dejar que se asiente un poco mi cabeza". Tenía una pequeña chacra, y mis problemas comenzaron a ser de este tipo: "¿Cuál es el remedio que mata a las hormigas que se comen los tomates de mi huerta?". Durante seis meses me ocupé de la comida de los pájaros, de los surcos de la huerta, etc. Para vaciar un poco la cabeza, desanudar un poco la confusión que se me había armado con tantas cosas que sucedieron tan rápido. Habla





absorbido demasiada información de una sola vez. Me quedé casi todo el 71 en Teresópolis. Entonces volví a Río y conocí a la gente de Odeon, que me propuso grabar.

## agua, vino y arboles

Entonces grabé "Agua y vino" (Editado en la Argentina por Trova. N. de la R.) Ese disco expresa bien la falta de dirección, la falta de "norte" que yo tenía después de los estudios y los viajes. Las letras del disco dicen cosas que se contradicen entre sí.

Después grabé el disco del árbol en la tapa. No tenía nombre, sólo esa foto de un árbol. Pero la Odeon al final le puso "Gismonti", porque opinaban que no podía salir sin nombre. Ese ya es un disco en el que empecé a utilizar todo lo aprendido con Nadia Boulanger y Barraque, y toda la música experimental. Es un disco más atrevido en las orquestaciones y todo eso. Tiene el "Adagio", que es una composición muy antigua, de la época en que terminé el curso en el conservatorio, cuando me pidieron, como tesis, componer una música con el "espíritu" de Maurice Ravel. Tiene cosas influenciadas por Penderecki. Representa bien la práctica del estudio de música contemporánea que me había ocupado el tiempo en los últimos años. Ya figuraba el tema "Academia de Danzas", que después fue el nombre de un álbum, y al final el que le quedó al grupo.

## academia de danzas

Seguidamente hice "Academia de Danzas", que fue el primer disco con un lenguaje propio. Eso era en el año 74. Allí toco Arp Odyssey, o sea que comenzaba a trabajar con sintetizador. Mi relación con el aparato no empezó a través de los grupos ingleses que lo usaban en la época (Emerson, Lake and Palmer, Yes, etc.) sino en el estudio de música electrónica de la radio oficial francesa, RTF, donde tomé cursillos de música electrónica y electroacústica.

"Academia de danzas" es un disco bastante sinfónico, pero tiene jazz, rock, un poco de todo. No tiene guitarra eléctrica, porque es un instrumento que no siento, al que no le agarro la vuelta. Mi ligazón fue siempre mayor con los instrumentos acústicos que con los eléctricos. Por eso casi no hay bajo eléctrico en esos dis-

cos, a pesar de lo cual son los más eléctricos de mi carrera. La guitarra eléctrica me gusta, pero no me siento expresivo tocándola. Por eso no la uso.

Mc. Laughlin me hizo notar una vez que yo grabé "Academia..." al mismo tiempo que él grababa "Apocalypse", que son discos de una concepción bastante parecida: juntar todo, rock, jazz y orquesta sinfónica. No se me había ocurrido, pero es verdad.

Después de "Academia..." grabé "Corações Futuristas", que es un disco dolorido. En

esa época fui a Estados Unidos y tomé contacto con la industria discográfica, con la aculturación, la desfiguración artística. E hice aquel disco que tiene la foto de un corazón infartado. Porque yo me sentía así: perturbado. Es un disco que no es melódico, porque es demasiado doliente.

## airto, shorter, hancock: identidad

Airto Moreira me habla llamando para hacer un disco: "Identi-

dad". Hicimos el disco con Hermeto, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Robertinho, Raul de Souza, Ron Carter y John Williams (también bajista). Era un disco instrumental, con muchos solos. Casi todos los arreglos eran míos y muchos de los temas también. Cuando volví a Estados Unidos para hacer la gira con Airto y vi el disco me puse muy triste. Habían sacado muchos solos y los habían convertido en un disco cantado por Airto y Flora Purim. Yo no tengo nada contra los discos cantados, pero lo

## 25 años en la venta de discos y cassettes importados



## También atendemos pedidos especiales

GALERIA ALVEAR local 24  
Av. Alvear 1761 - 42-5857

habíamos planeado como disco instrumental. Sacaron el bajo de Ron Carter y pusieron a Louis Johnson, que en esa época era bajista de Quincy Jones. El mejor tema del disco, que habíamos grabado a dos pianos con Hancock donde Shorter tocaba el saxo soprano y Robertinho y Airtó batería y percusión, lo sacaron. El tema se llamaba "Bodas de Plata", y habla quedado fantástico, largo, lento, inspirado. Pero ellos querían un disco para golpear fuerte en el mercado americano, ¡Fuck! Al final siempre las cosas que golpean fuerte en el mercado no son aquellas que los productores piensan que van a golpear.

Terminado ese disco, volví para Brasil con el corazón partido a grabar, "Corações Futuristas". Ya estaba en el medio de la grabación cuando sonó el teléfono: "Hello, this is Teo Macero". Hablaban con un acento texano que no se entendía nada. "Soy el productor de Miles Davies, Ella Fitzgerald, Oscar Peterson," no sé qué. "Estoy aquí con el flautista Paul Horn que quiere hablar con usted." Bueno. "Hola, habla Horn." Era un viernes. "Yo preciso que usted venga aquí para grabar un disco." "Okey. Vamos a combinar." "No, Tiene que ser ahora mismo. Yo quiero dedicar este disco a su música. Usted elige los temas, viene aquí y grabamos. ¿Qué músicos va a querer?" "Yo quiero llevar a Ro-



grabar. Una cosa demasiado rápida. Grabamos lunes, martes y miércoles. El jueves, a la hora de mezclar, Teo Macero opinó que había que poner una or-

firmar el contrato inmediatamente, me pidió que lo pensara un poco. Estuvo genial.

Yo estaba en Río, dándole vueltas al asunto. "¿Firmo? ¿No firmo?". Cuando me llegó una carta con el logo "E.C.M." diciendo: "Yo soy Manfred Eicher, productor de discos. Te vi toca en el Festival de Berlín y quiero proponerte hacer un disco para mi compañía. No te ofrezco contrato de ninguna clase. Te propongo que hagamos un disco para ver qué sale". (Ver nota sobre ECM y Eicher en Expreso N°37) Empezamos a intercambiar cartas. Yo quedé medio decepcionado de entrada porque él me dijo: "Quiero que vengas a hacer un disco solo, porque no estás aprovechando tu mejor faceta que es la de músico solo, libre". Yo pensé: "¡Pero este tipo está loco! ¿cómo voy a hacer un disco solo?".

## carmo

En medio de esa confusión horrible, en la que yo no sabía para dónde correr, fui a parar de nuevo a mi ciudad natal, a Carmo, en busca de un descansito. Hacía cuatro o cinco años que no iba por allá. Aquella ida a Carmo fue movida por alguna fuerza inconsciente. Yo no fui allá buscando una solución. Fui huyendo de lo que estaba pasando. En Brasil tenemos una expresión para eso: "¡Yo quiero ir con mi mamá!". "¡Yo no quiero firmar ese contrato que me da miedo porque es muy grande! ¿Dónde está mi mamá?".

Fue un cambio radical. Yo venía de un lugar donde cada nota vale no sé cuántos miles de dólares, y llegué a un lugar en el que nadie iba a pagar un peso por mi música. No le daban ese tipo de valor. En ese momento, felizmente, estaba conmigo Noguchi, el que después hizo la tapa del disco. Como él no estaba viviendo mi confusión, me propuso hacer una tapa en la que apareciera la ciudad, la familia, la mesa de la cocina. La idea me gustó, pero tenía algunas dudas, porque era algo muy distinto del estilo norteamericano que yo venía viendo. Al final lo hicimos, y fue fantástico. Esta foto [señala la foto de la familia] es matadora. De pronto yo acepté profundamente que pertenecía a eso. El otro día, acá, en Buenos Aires, Rubens Vitale me hizo emocionarme mucho cuando me dijo que esa tapa había sido muy importante para la decisión de ellos de aceptar a la familia como algo real y



Gismonti con su familia en Carmo

bertinho y a Luis Alves, mi bajista". "Robertinho Está O.K., pero bajista brasileiro no puede ser. ¿Que bajista americano quiere?" Y bueno, en ese caso, Ron Carter. "Está. Tome el avión el domingo y llega aquí el lunes".

Entonces paré el disco "Corações" en medio de la grabación. Llegué el lunes y ese mismo día empezamos a

questa y el viernes y sábado los pasé escribiendo los arreglos. La orquesta copió las partituras el domingo y grabó el lunes. Típico ritmo de trabajo americano. Yo volví para Río de inmediato a seguir grabando mi disco, pobrecito. A esa altura ya había una confusión y media. Así se hizo "Altura de sol", de Paul Horn y "Corazones Futuristas".

Durante la gira con Airtó yo había recibido una invitación para participar en el Festival de Berlín con los músicos que yo eligiese. Llamé a Hermeto a Río y a Naná Vasconcelos a París, y fuimos. Hermeto tocó flauta y saxo, Naná percusión, y yo piano y guitarra. Eso sucedió antes de Corações Futuristas, pero lo menciono ahora porque a partir de eso se produjo un gran cambio en mi vida. Yo tenía una oferta de contrato de la Atlantic Records por 500.000 dólares, para grabar cinco discos para el mercado internacional, ya que en Brasil me produce la Odeon. Era mucho dinero. Demasiado para aquella época. Llegué a Brasil a terminar "Corações", pensando en esa oferta, que como era demasiado grande, me volvía loco, mi cabeza no podía parar. Allí me salvó Dulce, que en ese tiempo era mi mujer. Yo le dije: "Qué maravilla, con eso resolvemos nuestra vida. Con los 500.000 dólares, más todos los derechos autorales, más los shows, tenemos solucionada nuestra vida para siempre" ella me dijo: "Sí, pero hay un problema: A partir de allí se acaba tu música." Y no me dejó

fuerte. Y verdaderamente es eso. Mirá esta foto, donde estamos todos cantando en la mesa el himno de la ciudad que compuso mi abuelo y que figura en el disco. Están mi mamá, la Tía Judith, la Tía Hebe... Las calles de piedra, el órgano, de la Iglesia... Y ah, pibe... esto es muy fuerte... Geridinho escribió aquellas letras: "Recuerdo la luz de la luna en las rondas de niños/ y recuerdo más/ que aprendí de más, tus caminos/ yo buscaba estrellas dentro de los canteros/ y encontré la primavera en mí..."

el piano y las flautas de bambú, y Naná tocando cosas como birimbau y cuica. Al principio yo tenía la sensación de que faltaba algo, acostumbrado como estaba a los arreglos abundantes. Pero Manfred lo largó a la venta en todo el mundo, y tuvo un éxito sorprendente. Lo llamaron el "mejor disco pop" en algunos lados, y "el mejor disco de jazz" en otros. La Melody Maker lo declaró "disco de jazz del año" (1977). Le dieron el Grammy en USA y el Grammy en Alemania, la Stereo Revue lo nombró el

"Mejor álbum del año", la Downbeat "Mejor disco del año", la High Fidelity "Mejor disco del año" también.

## sol del mediodía

Mi segundo disco para la E.C.M. fue "Sol do meio dia", grabado al año siguiente. Fue un homenaje a los indios que viven en el Parque Xingú, la reserva indígena del Amazonas, donde viven prácticamente en su estado original. Lo grabé con Naná, en percusión, Ralph Towner en guitarra de 12 cuer-

das, Colin Walcott en tabla hindú, (ambos son del grupo Oregón) y Jan Garbarek en saxo.

La conexión con los indios de Xingú surgió (mucho antes del disco) por una amiga mía, Tania Quaresma, que resolvió hacer el Proyecto Trinidad, que pretendía representar diversas regiones de Brasil a través de algunos músicos. Se extendía a discos y películas. Yo elegí los Xingú. Ya había hecho la música para una película que sucedía en el Parque Xingú: "Confesiones do

## danza de las cabezas

Todo ese tiempo yo seguía carteándome con Manfred Eicher y pensando el asunto del contrato y los 500.000 dólares. Manfred me había propuesto hacer ese disco solo, que a mí me parecía rarísimo. Pero toda la experiencia de Carmo me ayudó a decidirme por el tipo que no me ofrecía ni contrato ni nada, sólo grabar lo que yo personalmente sintiera. Le escribí diciéndole que no quería grabar solo, que quería a mi amigo Naná. Y así grabamos "Danza das Cabeças".

Yo no le podía explicar a Manfred que el disco iba a comenzar con una música que representa la entrada en una selva y que el disco entero representa un paseo por la floresta que tiene claros de luz, zonas húmedas y oscuras... Eso no se explica. Grabamos todo, mezclamos, y cuando estuvo listo Manfred oyó y entendió. Manfred es una persona muy sensible, que era contrabajista de la Orquesta Filarmónica de Berlín, y de pronto decidí que él sería más útil a la música produciéndola que tocándola. Así fundó E.C.M., con el propósito de grabar la verdadera música de los músicos. En esa grabadora no hay ninguna clase de límites. Podés grabar un disco o cien, si te parece necesario. Hay una declaración interna de la grabadora para sus músicos que dice: "La E.C.M. es una grabadora que le da todas las posibilidades, todo lo que necesite. Si usted toca mal, queda grabado. Si usted toca bien, queda grabado". La grabadora graba bien, paga bien, imprime bien. No hay excusas.

Entonces "Danza das cabeças" fue mi primer disco para la E.C.M., con la guitarra,

**"Con seriedad y  
continuidad  
elevamos nuestra torre"**

**HAIEK, ZANNIELLO  
Y ASOC. S.A.**

**Importadora directa de discos y  
cassettes (vírgenes y grabados)**

**PRESENTA EN LA ARGENTINA  
SU LOCAL DE VENTA AL PUBLICO**

**Yerbal 457 (1417) B.A.  
Gal. Caballito  
local 83  
Tel. 99-1659**

**Novedades y discos a pedido -  
Catálogos - Servicio de telex -  
Envíos al interior**







## la triste anécdota del piano

En Buenos Aires me pasó una cosa muy fea. La administración del Teatro Coliseo me prohibió usar el piano Steinway que tienen allí. Dijeron que solamente pueden usarlo concertistas de piano. Y me ofrecieron otro piano, uno que no sirve ni para mesa de cocina. Me dió vergüenza por ellos. Nunca pensé que la Argentina todavía tuviera esos problemas tan primarios, ya que este es un país de gran tradición cultural.

Al final no usamos los pianos del Coliseo, porque uno estaba "prohibido" y el otro no servía. Y fue una suerte, porque Mar-

celo Morano, cuando se enteró del problema, ofreció su piano, que es mucho mejor que aquellos dos juntos. El de Marcelo es un verdadero Steinway, hecho en Hamburgo, y muy bien afinado y cuidado. El del Coliseo, en cambio, es un Steinway hecho en Nueva York, tiene otro tipo de máquina que precisa afinación y regulación constantes.

Yo aprovecho esta entrevista para aconsejar a la gente del Coliseo que le coloque una lámpara térmica o un deshumidificador al piano aquel, que no me quisieron prestar, porque lo tienen encerrado y se está llenando de moho.

Toda esta historia del piano sucedió el día antes del primer recital, y como tuvimos que salir a probar pianos en todas las casas de música, no pudimos ensayar, ni dormir bien en dos días.

Fray Abóbora", y que en algunas partes tenía trozos de música de los indios mismos. Eso fue en el 73. El productor de la película me hizo escuchar tres horas de música indígena para elegir los pedacitos que irían en la película. Yo nunca había escuchado una música así en mi vida. Quedé fascinado, con ganas de hacer algo por ese lado.

Entonces, cuando Tania me dio a elegir una región del país para representar musicalmente, enseguida pensé en Xingú. No tenía muchas esperanzas, porque conocía las dificultades que hay para ver a los indios. Hay que pedir permiso a la Fundación del Indio que nunca quiere dar permiso a los artistas para ponerse en contacto con los indios. Pero Tania consiguió el permiso, y consiguió la aprobación de nueve caciques del Parque, para que fuéramos yo y un grupo de danzas, el ballet "Stagem". El ballet iba a bailar para los indios algunas músicas mías. Resolvimos hacer una fiesta para los indios que ellos llamarán

"Fiesta Caraiba", que quiere decir "hombre blanco". Todo esto era una cosa insólita, porque normalmente los indios danzan para los blancos, pero a ellos nadie les da nada.

Fuimos a Xingú, descendimos las veinte personas del ballet y yo, con mi guitarra, y flautas. El primer y segundo día fueron para entrar en contacto con los indios, conocernos un poco. El tercer día fue la fiesta. Todos ellos allí sentados viendo aquel ballet danzar y riéndose mucho. Cuando llegó la noche y el ballet terminó, me tocó el turno a mí. Toqué solo. Toqué, toqué, toqué. La guitarra no les produjo el menor interés. Fue un desastre. No tuve ningún éxito con la guitarra con ese público. (Risas). Empecé a sacar las flautas (tenía unas quince) con cuidado, y empecé a tocar. Pero me guardé una "carta en la manga": una flauta llamada kiutai. El kiutai es una flauta hecha por los indios que yo tenía hace tiempo. No sólo sabía tocarla, sino también prepararla antes de tocar. Ellos

usan un recipiente de coco, le ponen agua, y van echando el agua dentro de la flauta por los agujeros, para que la madera se hinche y suene mejor, el sonido corre más suave por adentro del tubo. Yo había aprendido todo eso en la película que había visto. En el momento en que me puse agua en la boca para soplarle dentro de la flauta ellos comenzaron a hacer los ruidos que producen cuando están contentos, cuando algo les gusta. Me estaban reconociendo. Seguí tocando, tocando. Después de un rato, se levantaron y se fueron. Es costumbre entre ellos no reaccionar a la música, no distraerse con aplausos o algo de eso. Ellos se van mientras la persona está tocando, para quedar con la música adentro.

Iba a quedarme una semana allí, pero me quedé un mes, porque quería conocer a Sapaim o a Arrú, los dos grandes tocadores de yacuí, la flauta sagrada. Fui a la aldea de ellos y diariamente le pedía a Sapaim que me enseñara. Hasta que por fin me llamó y

me llevó a la casa de las flautas y me enseñó a entrar en la selva y todo eso. (Ver *Expresso* N° 24 Julio 78: Reportaje de Porchetto a Gismonti).

A partir de esa experiencia decidí hacer Sol do Meio Dia. La foto de la tapa es una que saqué del camino que recorría diariamente hasta la casa de Sapaim, y en la edición norteamericana está también la foto de la casa de Sapaim. Ese disco no tiene música de los Xingú, como Carmo no tiene música de Carmo. Son cosas inspiradas en esas experiencias. El disco narra, a mi manera, la construcción de la aldea, las fiestas y ceremonias, las experiencias espirituales de los indios.

## nudo campesino

"Nô Caipira", (editado en Argentina por la Odeón) es el siguiente disco, grabado en Brasil con la misma banda con la que vine a Buenos Aires la primera vez: Zeça Azumpcao en contrabajo, Zé Eduardo en batería, y Mauro Senise en saxos y flautas. Es un disco in-

pirado en la vida del nordeste brasileño, en los campesinos pobres del "sertão" desértico.

Hay un tema, "Maracatu", que describe la caza de ranas, que es una especie de deporte brasileiro que aprendí en Carmo, cuando era chico. Se cazan las ranas durante cinco, seis horas, toda la noche, y después se dejan libres otra vez. Es nada más que un pretexto para estar quieto escuchando los ruidos del bosque, bebiéndose una cachaza.

Se llega hasta un pantano con una lámpara a kerosene cerca de medianoche. Se pone la luz muy baja, para no asustar a las ranas. Lo que yo quise describir con la música es lo que sucede visual y sonoramente allí. Uno se queda bastante quieto al lado de la lámpara. La visión llega a un metro o dos de distancia. A medida que uno va atrapando a las ranas y poniéndolas en una bolsa, la protesta de éstas atrae más ranas. Pero con ellas comienzan a venir víboras. Y uno tiene que ir aumentando la luz para no ser mordido por las víboras. Como son varias personas que están allí con lámparas, la luz va creciendo, y uno comienza a ver a cinco metros, ocho, diez. Hasta que el día empieza a nacer y todo se va llenando de luz, y el pantano se transforma en una cosa lindísima, llena de pájaros. Entonces uno suelta las ranas y se va. "Maracatu" describe esa situación, comenzando con un sonido muy pequeño, poco a poco va creciendo, y de repente tiene todos los pájaros cantan la llegada del día. Es una fiesta.

Hay otro tema, "Palacio de las pinturas", que es una especie de sueño que surgió un día en que iba en canoa con unos indios por el Amazonas, y llegamos a un lugar donde los árboles cubrían el cielo. Yo la transformé en la historia de alguien que va en canoa viendo las formas y las situaciones de la selva. Tiene un momento en que las cuerdas suben a notas muy rápidas y agudas, como los fogonazos del sol que se cuelan entre los árboles de la selva.

Y así es el disco, el campo del norte de Brasil visto a través de los sentidos y las emociones.

## solo

Hacia mucho que Manfred me quería hacer grabar un disco solo, ya que "Danza das Cabeças" había contado con la colaboración de Naná. Después de una gira que hice, ya ni me

acuerdo dónde, fui para Oslo, Noruega, donde están los estudios de la E.C.M., a grabar yo solito. Fue muy difícil. Primero, porque no tenía con quien dialogar musicalmente, y segundo porque yo acababa de terminar una gira y traía todos los vicios, todos los vicios que habían funcionado bien en la gira. Comencé a tocar y grabar muy en un estilo "show", sin sentirlo realmente. Manfred me dejó grabar, y cuando terminamos me dijo: "Muy bien, pero está demasiado show". Era la primera vez que me encontraba solo dentro de un estudio, y me di cuenta que me estaba refugiando en esos "vicios". Fuimos para el hotel y Manfred me dijo una cosa fundamental: "No te preocupes al grabar. Si no sale lo que vos querés, no lo editamos. Grabamos y mezclamos: si no nos gusta el resultado, no editamos". Eso me dio una sensación de libertad total, una gran tranquilidad. Al día siguiente grabé todo en ocho horas. No tiene casi sobregrabaciones. Tiene una voz en terceras en un lugar, y tiene un surdo (instrumento de percusión) en otro tema. Hay un lugar en el que parece que hubiera dos guitarras, por eso Manfred quiso que se aclarase que había una sola. Manfred me había dicho: "Sentite como si estuvieses en tu casa, y tocá lo que quieras".

Ese disco, "Solo", fue un aprendizaje muy grande para mí. Fui obligado a profundizar más en la concentración en la música, y eso me ayudó mucho. Hoy en día, cuando subo a un escenario a tocar, me siento más cómodo que en mi propia casa porque recuerdo la tranquilidad de tocar lo que quería que tuve en ese disco. Hago todos los experimentos que quiero y todo lo que se me da la gana, porque es el lugar donde nadie me va a molestar; estoy allí para tocar. Hasta en mi casa tengo más molestias, porque el teléfono suena, o alguien me viene a visitar. En el escenario no tengo otra cosa que hacer que tocar lo que siento. Y hay que concentrarse para no dejar de preocuparse por otras cosas y tocar. Simplemente tocar.

## el disco de naná

Naná tenía planeado un disco de berimbau y orquesta, hace mucho tiempo. Finalmente Manfred decidió apoyarlo y grabar. Todas las ideas del disco son de Naná. Los arreglos míos. Como en la tapa no explica nada, dice solamen-

te "Nana Vascocelos-Egberto Gismonti", los críticos, acostumbrados a ver mis discos, ponen: "Las ideas de Gismonti son muy buenas, etc." ¡Pero esas ideas excelentes son de Naná!

## charlie haden - jan garbarek

Fue un enorme regalo la idea de grabar discos en trío con Charlie y Jan. Porque fue otra propuesta de Manfred. Ellos son unos capos totales, y Manfred formó ese trío para tocar casi toda música mía. Hicimos dos discos más o menos en la misma época, ya que grabamos "Mágico" en Junio del año pasado y el otro en octubre. Grabamos el segundo antes de que salga el primero, sin saber siquiera qué recepción iba a tener. A nosotros nos gustó, y a Manfred también, así que seguimos grabando. Manfred decía: "Salí lindo, vamos a grabar otro, porque no podemos perder este momento musical".

El primero, "Mágico", es un encuentro musical. Son tres personas conversando sus músicas, sus historias, concordando a veces. "Folk Song" es un disco más unitario, porque ya hablamos grabado, hablamos hecho una gira, nos hablamos hecho amigos. Es bonita esa cosa de la E.C.M. de grabar los encuentros, no hacer discos como productos para vender. Así surge la música.

¿Sabés cómo conocí a Charlie Haden? Yo estaba haciendo una gira por Estados Unidos con Naná, y estábamos tocando en el Great American Hall, de San Francisco. En el intermedio vamos al camarín y entra este tipo que dice: "¿Qué tal? Mi nombre es Charlie Haden, estuve en tu show. Conozco tus discos. Quisiera tocar con ustedes, traje mi contrabajo". Así que tocó con nosotros en la segunda parte de la actuación. Cuando se lo conté a Manfred se copó: "¡Yo quiero grabar eso!".

## circense

Este último disco es el que mejor representa lo que yo estoy pensando en este momento. Porque en él volqué todo lo que aprendí en todas estas vueltas de música y de vida. Mi expresión artística está llegando hasta las tapas de los discos. (La edición brasileira de *Circense* tiene dos tapas a todo color, una revista y un círculo con fotos y dibujos para poner en el tocadiscos.)

"Circense", como su nombre lo indica, habla del mundo del circo. No del Circo Internacional, de grandes producciones, sino de los pequeños circos que venían a mi pueblo y me llenaban los ojos cuando yo era niño. Hay un lado lúdico de mi música que está ligado a esos personajes del circo porque ellos son los que han dado la base y han estimulado todo lo que hoy hacemos nosotros, los músicos y la gente de teatro. Además, hay una familia circense, "cirquera" en mí, que yo quería dejar salir: esas músicas que escuchamos cuando niños.

Por eso el disco comienza con un "frevó dobrado" que está inspirado en las bandas de circo, y los temas se llaman "Mago", "Payaso", "Equilibrista", "Ronda". Porque estos artistas del circo, verdaderos marginados que transmiten su arte a través de las generaciones, *quizás* están destinados a desaparecer con la era del espectáculo industrial, y tienen que seguir viviendo en nosotros.

Esa es una historia que yo quería contar a través de la música, a través de la tapa, a través de lo que mis amigos cuentan de sus recuerdos del circo en la revista que viene con el disco.

Y ahora, en el próximo disco, quiero contar la historia de las orquestas. Porque yo tengo relación con las orquesta desde el concurso que hice para la beca de Viena, tocando el concierto en Sol de Ravel, y el concierto de Grieg, hasta las orquestas americanas con las que grabé, la orquesta del disco de Naná, las orquestas de mis discos brasileiros. Problemas que hay en una orquesta, personalidad de cada músico. Una orquesta es un mundo en sí mismo. Más que un elogio a las orquestas, va a ser mi historia con ellas, el mundo que yo veo en ellas.

Porque, como siempre digo, no son las notas ni las escalas ni la técnica musical lo que me interesa, sino la historia que está siendo contada, lo que uno está diciendo con esa música. Nadie puede sentirse orgulloso de saber hablar bien, porque lo importante es lo que dice cuando habla.

Entrevista: Pipo Lemoud

Fotos H.R.



# ¿qué pasa con nuestra música?

Creo que en la Argentina los músicos tienen mucha más dificultad, ya que no sólo representan la consecuencia de una industrialización, sino que además no tienen acceso y estímulos para volcarse hacia la propia cultura. Lo que yo he sentido en los músicos que conozco aquí en la Argentina es que ellos no tienen sueños propios, no tienen visiones propias: Sueñan los músicos de otros. Y no existe aquí ningún interés de la industria por la música nacional.

Yo no sé qué haría si fuese argentino, pero estoy seguro de que si me quedara en la Argentina tres o cuatro meses haría una música que no sólo me haría llorar a mí, sino a todas las demás personas. La música argentina, sobre todo la porteña, que es la que yo más conozco, tiene una profunda tristeza.

Estoy seguro de que aquí hay muchos músicos haciendo la música que hacen los americanos, Herbie Hancock, los ingleses, no sé qué. En Brasil también hay muchos. Pero en Brasil hay una cantidad inmensa de música brasileña. Si el tipo abre la puerta de los ojos, la puerta de los oídos, la puerta del corazón, va a oír música brasileña. La impresión que yo tengo es que en la Argentina el tipo abre la puerta de los oídos y del corazón y entra la máquina, George Duke tocando Funky, Jaco Pastorius tocando con Joe Zawinul... Está muy bien que entre todo, pero que entre por una puerta y salga por la otra. Como aquí no tienen la otra, eso queda adentro. Yo no tengo ninguna crítica a lo que he visto en la Argentina, pero me parece que los músicos deberían ser más creativos y hallar una brecha en ese sistema industrial-fonográfico. Ellos me dicen: "Pucha, la grabadora no existe, la difusión no existe". Yo tengo conocimiento de la situación económica que hay hoy en día en la Argentina, pero vengo de un país que estuvo, en un determinado momento, en la misma situación. Y la solución no era quedarse en casa llorando. Era hacer una música que mostrara aquella insatisfacción, aquellas dificultades.

Esos momentos de dificultad no pueden interferir en el acto creativo.

vo. Pueden sólo modificar la dirección del ese acto creativo.

Yo he dejado de lado los instrumentos electrónicos porque me parece que no reflejan mi situación de latinoamericano, que cuento con medios técnicos escasos y muy caros. Además el sintetizador es una expresión de la cultura tecnológica y eléctrica de Estados Unidos, que en nuestros países existe sólo en un porcentaje ridículo. Pero yo no quiero decir que la guitarra eléctrica o el sintetizador no puedan expresar la cultura de nuestros países, a su manera. Esa es una decisión mía, personal, que no tiene porque aplicarse a los otros músicos. Por ejemplo: **A Cor Do Som, Pepeu, Moraes Moreira**, todos ellos tocan música de trio eléctrico, tocan frevo, música bien regional, pero están llenos de guitarras eléctricas y sintetizadores.

Y lo más interesante es que ellos, además de tocar esa música de carnaval-bahiano-popular, transmiten, con esos instrumentos, toda la alegría que esa música contiene en su versión original. O sea que respetan totalmente el espíritu de esa música. Yo no estoy contra ningún instrumento. Estoy contra un conjunto como **Azimut**, que hace música americana, no brasileña. La meta de ciertos grupos es llegar a sonar como Weather Report. Eso no tiene nada que ver.

Si un músico pretende hacer la música que hace Weather Report o cualquiera de esos, "tiene que tomar un avión e irse a vivir a Estados Unidos, porque en Brasil o en Argentina no tendrá ni siquiera medios financieros para mantener el equipamiento necesario. En nuestros países no hay ni técnicos que puedan arreglar un sintetizador, no tenemos circuitos integrados. Ese sujeto no va a conseguir los instrumentos necesarios para tocar, y ni hablemos de las condiciones de sonido, de grabación, etc. No tiene sentido que ese tipo viva en Brasil o Argentina, y quiera hacer la música de Zawinul y cia. No solamente porque no tiene sentido desde el punto de vista cultural. Zawinul es austriaco, pero se mudó para Estados Unidos. Tocó jazz muchos años, profundizó como loco en el mundo técnico del sintetizador y es

un músico rico, gana mucho dinero. Nadie puede hacer buena música electrónica si no tiene mucho dinero. Porque si no tiene que caer en la banalidad de usar **Arp String** o **Arp Odyssey** o **Mini Moogs** o **Mutron** que son elementos inventados para divertir la pequeña creatividad.

En Estados Unidos, con 800 dólares uno se compra un Moog. Ese dinero, para un músico americano, es poco para gastar en un instrumento. Un tipo que gana 300 dólares por sesión de grabación, grabando todos los días, gasta 5000 dólares en un Oberheim o 25.000 dólares en un Bucha, o 30.000 dólares en un Stainer Parker. Los Mini Moog y todo eso fueron novedad cuando salieron, pero son muy limitados, y ya nadie puede ser creativo con ellos. Esa es una de las razones por las que no quiero saber más nada con los sintetizadores.

Además, un argentino o brasileño que intente tocar como Weather Report va a ser, como mucho, un Weather Report de segunda. En cambio **Hermeto**, o **Piazzolla** son **Hermeto** y **Piazzolla** de primera división. No hay nadie que haga mejor esa música que ellos. Además, **Piazzolla** hace veinte años que es **Piazzolla**, en cambio los músicos de que hablamos antes eran **Hendrix**, después **Emerson Lake and Palmer**, después **Weather Report**, después quién sabe.

En Brasil el problema no es tan grave. Allí hay mucha música mala, porque hay mucha música. Hay muchos grupos malos porque hay una cantidad increíble de gente experimentando, buscando con la música. Por eso es que yo siempre digo que quiero hacer la mayor cantidad posible de música, porque estoy experimentando. Si no hago cantidad, no voy a llegar a una calidad. Esa cantidad enorme de música, no sirve solamente para orientarme en la búsqueda, también sirve para mantenerme vivo. Si yo cierro los ojos y paro un rato voy a escuchar solamente música extranjera. Tengo que seguir tocando todo el tiempo, para que lo nuevo siga saliendo. Porque hacer algo nuevo es más arriesgado que seguir los pasos de otros, pero el que no arriesga no gana.

Algunos músicos brasileños, como algunos argentinos, no creen realmente en sí mismos, porque tienen una falta de práctica del acto creativo. Eso es lo que me pareció en el tiempo que estuve aquí. Y por no creer en sí mismos, acaban planeando y hablando más que haciendo. Esos músicos están olvidando una cosa fundamental: es importante la cantidad de cosas que uno haga, porque aquí no tenemos ninguna forma establecida. No podemos esperar que exista una industria para cosas que todavía no existen. Mi música, por ejemplo, no existía antes de que yo la hiciera. Si me hubiera quedado en casa protestando porque la industria no me quiere grabar, no hubiera habido música. Lo mismo sucede con **Hermeto**, o con **Piazzolla**. Por eso me parece muy bien lo que hace **MIA** aquí, o **Antonio Adolfo** y **Danilo Caymmi** en Brasil, donde ya hay más de veinte grupos independientes. No es que esa sea la única solución, pero el músico tiene que ejercer su acto creativo. Y el acto creativo no es sólo con respecto a la música. Es también con respecto a la vida. Si no encuentra soluciones establecidas tiene que inventarlas.

Las soluciones tienen que ser halladas a partir de cada uno.

En la Argentina y en el Brasil existe una afuerza muy grande de música extranjera. En Brasil, felizmente, también existe una cantidad muy grande de música brasileña, entonces todos aquellos que tienen tendencia a la "brasildad", pueden llegar a ella con facilidad.



la música actual en uruguay

# Saltando el charco

## yendo por partes (I)

Para una mejor comprensión del fenómeno uruguayo es menester desglosar sus elementos y analizarlos, en principio, por separado. Comencemos, por el público, principal destinatario y protagonista de todas estas historias (por favor, nunca olvidarlo).

Los jóvenes uruguayos al igual que los de nuestro país, sufrieron en la década del sesenta el "crack" en la oreja. Ante el agotamiento creativo del tango, ante el avance arrasador de lo que a grandes rasgos podemos definir como "rock" (que incluía en la punta ilustres como los Beatles y los Rolling Stones y en la "cola" cosas como Los Monkeys), se produce el "archifamoso" abismo generacional. Desde entonces hubo música "para jóvenes" y música para "viejos". Esa polarización de los oídos rioplatenses levantó una gran cortina de humo sobre la verdadera división que debe existir: buena música, hecha con honestidad y calidad, y la mala música, hecha como ya todos sabemos. Mientras en la Argentina la falsa contradicción joven-viejo se arrastra hasta nuestros días, los vecinos pudieron avanzar gracias a la existencia del llamado "canto popular" que dinámicamente fue asimilando tanto en los textos como en el plano musical, elementos de otros movimientos contemporáneos (la corriente trovadoresca española, la música andina, la MPB, los folk-singers norteamericanos, etc.). La respuesta del público no se hace esperar. Actualmente la "Nueva canción uruguaya" moviliza entre todas sus manifestaciones unas 10.000 personas, cifra sugestiva teniendo en cuenta la magra población montevideana. Es común ver espectáculos de corte folclórico repletos de gente joven (con pelo largo y todo), como también "veteranos" en las presentaciones de artistas con tendencia "rockera".

Por aquellos misterios de la comunicación, la música actual de Uruguay nos es más desconocida que la que se produce en lejanos países. Y sin embargo hay un surgiente movimiento sonoro que explota todas las variantes musicales del mundo filtrándolas a través de las peculiares características rioplatenses. El Expreso quiso cubrir ese vacío de comunicación, investigando cuáles eran los principales lineamientos de aquel brote musical; quiénes, cómo y por qué.



Jaime Roos

## yendo por partes (II)

Los generadores de tal conmoción son más o menos una decena de músicos de primer nivel seguidos por un nutrido pelotón de promisorios. A pesar de las lógicas diferencias en el plano creativo es útil anotar algunas características que se presentan en todos los casos. Primero, la escasez de posibilidades; para mantenerse deben tener otra ocupación aparte de la música con todos los perjuicios que eso trae, la dificultad para conseguir buenos instrumentos y, llegado el caso, pagarlos; los pésimos estudios de grabación y su elevado costo, y otros etcéte-

ras. Segundo, la seriedad y perseverancia en su trabajo, la investigación constante, no en función de una erudición esterilizante sino en la búsqueda de un lenguaje vivo (aquel "Pinta tu aldea y serás universal"). La tercera constante es la preocupación por los textos, donde predomina una temática americanista que va desde los clásicos como Guillén o Tuñón, hasta la poesía peruana de vanguardia, además de poetas locales de excelente calidad como Washinton Benavidez o Victor Cunha.

## yendo por partes (III)

Ya sea con buenas o malas intenciones el aporte de las

grabadoras es muy pobre. Tanto los subsidiarios de los sellos internacionales como los sellos nativos poco pueden hacer, debido a su constante crisis. En algunos casos la falta de visión y en otros directamente la falta de guita, las reducen a ser mudos testigos de sus propias ediciones.

No hay grandes campañas publicitarias, ni gran despliegue promocional. A veces ni siquiera tienen fotos de sus propios artistas. Por lo tanto la popularidad llega por el "boca a boca" tan propio de las ciudades pequeñas, y fundamentalmente por las presentaciones en vivo. En efecto, Montevideo ha presentado, desde el año 77, un panorama bastante agitado en cuanto a recitales de música popular. Estos tienen lugar por lo general en las pequeñas salas de los grupos de teatro independiente que de esa forma se han convertido en el brazo derecho de la MPU, muchas veces realizando espectáculos mixtos que le dan continuidad a los músicos, y otras encargando composiciones para obras de teatro infantil, género que han frecuentado gran parte de ellos.

Cabe agregar, para redondear este panorama, la existencia de dos o tres programas de radio dignamente realizados que hacen por difundir la buena música uruguaya.

## hagamos nombres

A esta altura espero haberles creado suficientes expectativas como para que deseen adentrarse en nombre, discos y estilos sin abandonar. Ataquemos con Eduardo Darnauchans, quizás el más popular de los solistas. Poseedor de una voz privilegiada Darnauchans simboliza la imagen del trovador. Su música, que combina influencias tan dispares como Dylan, la música juglaresca española, o el primitivo rock del Elvis, -además del folklórico debido en su tierra natal, Tacuarembó-, es esencialmente simple, y hace de contexto para su refinada interpretación. Tiene tres LP. editados: "Canción de

**Muchacha**", "Las Buenas" y "Sansueña". Este último, a pesar de los dificultades de grabación citadas, es toda una joyita y hasta se convirtió en un "éxito" en las ventas. Se trata de un puñado de canciones que transportan cierto aire apocalíptico. De entre ellas se nos ocurrió extraer "poema para ser grabado en un disco de fonógrafo" del peruano **Eduardo González Lanuza**, que Darnauchans recita al final del disco: "Sabes que acaso te está hablando un muerto/eco callado soy que resucito/única voz que se aligró en cien soles/no bronce o mármol/frágil cera guarda esta inmortalidad que estás oyendo/Voz que ya nadie dice/luz de un sol extinguido que aún galopa en el tiempo.../En vano sobre mí pondrán los hombres/leve silencio o densidad de olvido/Vendrá una mano y volaré de nuevo/iré otra vez/lo que te estoy diciendo". Si después de esto se puede añadir algo, digamos que en estos momentos Eduardo Darnauchans junto con su arreglador, el polí-instrumentista **Jorge Galemire**, están efectuando las primeras tomas para su cuarto Lp, cuya aparición esta prevista para fines de año.

Otros músicos de gran importancia son **Jorge Lazaroff**, **Luis Trochón** **Jorge Bonaldi**, **Juan Dipólito** y **Carlos Da Silveira** que agrupados para un espectáculo llamado "Los que iban cantando" desde 1977, han desarrollado en forma paralela su actividad como grupo y como solistas. La formación musical de "los que iban..." es realmente impresionante, siendo inclusive algunos de ellos compositores en la área contemporánea. Hablar sobre el enfoque creativo del grupo extendería un par de páginas más de lo pactado para este informe; ya que la riqueza y profundidad de los conceptos es mucha. Acerquemos, entonces, a vuelo de pájaro algunas de las declaraciones hechas para nosotros en ocasión de los mini-recitales que efectuaron en Buenos Aires a raíz de la edición de su primer disco en la Argentina (ver Expreso N° 47, sección Discos). "Nos reunimos en un momento en que la música popular uruguaya persistía sólo en Darnauchans y Benavidez. El deseo fue retomar las raíces, un nuevo intento de sensibilizar con la música a través de nuestra formación integral. Dando rienda suelta a todo: tango, folcklore, música lati-

noamericana nueva, vieja etc. etc. tratando de rumbear hacia una identidad rioplatense."

Si bien todos componen desde ese punto de vista, las personalidades son bien definidas, así mientras-lo de Lazaroff y Di Pólito guarda más relación con el folcklore, lo de Bonaldi es eminentemente tanguístico, y así lo explica él mismo: "No es la casualidad ni el capricho sino más bien la vida misma de los pueblos lo que genera los lenguajes musicales. Bueno es recordarlo. ¿Es pues el tango un efecto de nuestra forma de ser? ¿Tiene algo que ver con la

peculiar acentuación que los rioplatenses damos a la palabra hablada? ¿Tiene algo que ver nuestro carácter huraño y vehemente? ¿Tiene que ver con nuestra taciturnidad, con nuestra sensibilidad y hasta con las particulares melancolías que nos arrugan vuelta a vuelta? A todas estas preguntas contesto invariablemente que sí". Da Silveira ocupa su carrera solista en la música mal llamada "cult". El trabajo de Luis Trochón es el más audaz; sus canciones están tan repletas de juegos fonéticos y "zarpes" instrumentales que a la primera

audición lo dejan a uno boquiabierto. Actualmente alternan la preparación de un nuevo espectáculo, con la atención a talleres de investigación musical que ellos mismos crearon y dirigen.

Prosigamos ahora con el extraño **Leo Maslian**, una mezcla de Woody Allen y George Bassens. Es obrero de una fábrica de neumáticos, compositor también de música contemporánea, y, para empeorar las cosas, cruelmente tímido. Tuve oportunidad de asistir a su espectáculo, y sin hablar una sola palabra; sin dejar es-

## Discos Importados. Cassettes Audio: Service y Accesorios Posters



**Local 16 Galería "Parada 5".  
Av. Cabildo 2400, Capital.**



Jorge Bonaldi

capar ni siquiera una mueca de su rostro nos golpeó a los allí presentes con una musicquita monstruosamente simple y expresiva, y con unas letras tan originales como despiadadas e hilarantes. La continua referencia a personajes y situaciones reales dichas en una forma infectada de lugares comunes resultan como latigazos a la mediocridad ciudadana. De esta forma desfilan "La cementadora", "El médico certificador", "El encargado" (El es un encargado/tiene gente que le obedecerá él pone las sanciones/tiene gente que lo aborrece/El pega cuatro gritos/ y la fábrica se estremecerá/ él marca los trabajos/ tiene gente que los padece...") o la antológica "Balada del Pocho Martínez". Por su puesto que Leo Masliáh no se me podía escapar, así que a la salida del recital lo arrinconó:

¿Cómo te definís musicalmente?

-Como un músico.  
-¿Formación musical?  
-Sí.  
-¿Influencias?

-Uno no puede ser conciente de todas las influencias que tiene. Puedo decirle algunos nombres que me interesaron, no tanto en sí, sino por la obra de sus portadores: el argentino Oscar Bazán, Beethoven, Piazzolla, Bach, la música popular uruguaya, Palito Ortega, Gardel, Mozart, Bartók, el candombe y muchos otros, tantos o más que estos. En lo literario, mis influencias son: los diarios, los avisos publicitarios el conocido verso "Los zapaticos me aprietan/las medias me dan calor" y toda la poesía en general, así como la prosa y el teatro.

¿Trabajos futuros?  
-Posiblemente como cerraje-

ro en la puerta de un supermercado.

¿Qué opinás del panorama musical latinoamericano?

-Basta promisorio en el terreno de la composición "culto"; frente a los menijunjes inexpresivos en los que se encuentran la mayoría de los compositores europeos y afines, por estos lados hay gente que abre caminos como el mencionado Oscar Bazán, Eduardo Bértola, Mariano Etkin, Graciela Paraskevaldis (argentinos), Joaquín Orellana (guatemalteco), Coriun Aharonian y Carlos Da Silva (uruguayos). La música popular ya se sabe, es muy rica en Brasil. Conozco muy poco del resto, con excepción del Uruguay, claro, donde hay un auge bastante importante desde el punto de vista cuantitativo. Sólo hay que seguir trabajando".

Restaría agregar algunos nombres como Fernando Cabrera, el dúo Labarros-Ca-



Eduardo Darnauchans

noamericana. Su instrumento habitual es el bajo eléctrico. Además toca piano, guitarra y percusión. Tiene dos discos grabados. El primero en el Uruguay ("Candombe del 31") y el segundo en Francia ("Para

él mismo) es muy bueno. Su forma inconfundible de cantar se nutre del folklore y de los pioneros del "candombe-beat" como Mateo y Urbano.

Si "Candombe del 31" era el cúmulo de sus vivencias montevideanas En "Para espantar..." Jaime vuelca todas las experiencias de su viaje por el continente. Los temas sueñan a rutinas, a camiones a mochilas cargadas de recuerdos peruanos, colombianos, brasileros. Los que alguna vez se pusieron una de esas al hombro y se fueron por ahí, encontrarán en este disco las hermosas contraseñas de los caminantes.

Claro está que demando que consigan el material de Ross y lo sometan a una rigurosa audición.

## final con reflexion y moraleja

Siento que han quedado muchas cosas en el tintero. Los errores y omisiones que pueda haber, son hijos directos del sentimiento de urgencia por comunicarlos que algo grande está sucediendo a escasos kilómetros de aquí. Por sobre las apreciaciones personales de calidades y estilos (tan discutibles como la misma vida) resulta decisivo rescatar el ejemplo de un movimiento sometido a condiciones prácticamente afixantes, y que lejos de autoconsolarse o suicidarse, sobre la base de un trabajo serio de investigación, hace el camino con creatividad y apertura. Bienvenido sea. Lo demás da para seguir conversando.

Jorge Nasser



Los que iban cantando (Bonaldi, Dipólito, Lazaroff, Trochón) Foto: Mario Persichetti

rrero o el grupo Tacuabé (aqueel que grabara con Milton en "Clube da Esquina/II") pero la cosa se haría muy larga.

Eso sí, para el final me permití reservarme un as en la manga. Se llama Jaime Roos y actualmente vive en Holanda. Nacido en el Barrio Sur de Montevideo trabajó largo tiempo como músico de teatro. En los años 1974-75 integra el grupo de Pajarito Canzani, "Aguaragua" y otros conjuntos. Luego viaja a Europa y en París trabaja como músico de grabación. En 1977 regresa Montevideo, tras recorrer Lati-

espantar al sueño"). No me quedo corto si les digo que son dos obritas de arte. El hombre explora a fondo las posibilidades expresivas del candombe y la murga (ritmo popular de raíz "blanca" similar al nuestro, aunque más "sofisticado" que tiene aun hoy, en el Uruguay, poderosa vigencia). Pero no explora en el sentido "Opa Trio" (que vincula al candombe con las modernas armonías jazzísticas), sino hacia un terreno más independiente, más crudo y a la vez más lírico. El resultado es sensacional. El nivel de las letras (escritas por

## DISCOGRAFIA

- Eduardo Darnauchans  
"Canción de Muchacho" (1973)  
"Los Cuernos" (1974)  
"Sueñito" (1978)  
Los que iban cantando / 1 (1977)  
(Bonaldi, Di Pólito, Lazaroff, Trochón, Da Silva)  
Los que iban cantando / 2 (1978)  
(Bonaldi, Di Pólito, Lazaroff, Da Silva, Trochón)  
Jorge Bonaldi / 1  
"Canciones y Tangues" (Los que iban.../3) (1978)  
Jorge Lazaroff  
"Albifil" (Los que iban.../4) (1979)  
Luis Trochón  
"Barbucha" (Los que iban.../5) (1979)  
Jorge Bonaldi / 2  
"Montevideo" (Los que iban.../6) (1979)  
Jaime Roos  
"Candombe del 31" (1977)  
"Para espantar al sueño" (1979)  
Leo Masliáh  
"Canciones Barías" (1979)



No hace falta presentar a Mercedes Sosa, "La voz de Latinoamérica" como la definió Milton en una ocasión. La cálida tucumana dejó París -residencia habitual- para realizar una gira de 45 días por todo Brasil. Con su asombrosa voz, su poncho celeste y blanco, su bombo, y acompañada por Nicolás Brizuela (guitarra), Domingo Cura (percusión) y Obdulio Alem (teclados), conquistó al público brasileño.

La entrevistamos un atardecer en el Hotel Excelsior donde Mercedes se hospedaba junto a su madre, Ema (una maravillosa tucumana de 70 años), y su hijo Fabián. Mercedes tuvo que esforzarse para hablar en la entrevista: tenía un problema en las cuerdas vocales y estaba bajo estricto tratamiento. Pero habló y allí -fuera del escenario- confirmó una vez más la esencia del verdadero artista: su sensibilidad, su calidez, su lucidez y su auténtica humildad. El resultado queda retratado en esta entrevista. Mercedes despliega su paso por el mundo de la música y de su obra. Porque para esta mujer la vida es arte.

# mercedes sosa, la tucumana mundial...



En la década del 50 se consideraba al folclore sólo como una música de "vino, parranda y trasnochadas" ¿verdad?

Sí, una elite lo tomaba como un divertimento. Era considerado una fiesta "for export" donde la gente se emborrachaba y comía asado. Hay un hecho real: la música la hace el pueblo, aunque ellos jamás piensan en negociarla. Recuerdo una fiesta en Nueve de Julio: yo estaba cantando en medio de un bullicio infernal. Me extrañó esa actitud aunque confieso que en aquella época aun desconocía el verdadero sentido de la música. Y de la poesía.

¿Cuándo se te despertó ese sentido?

Años más tarde cuando comencé a leer. Yo sentía una gran inquietud, un fuerte desasosiego. Me estaba buscando como ser humano y como artista. Hasta ese entonces jamás me había planteado la posibilidad de vivir del canto. Para mí cantar era un hecho natural. Recién comprendí que podía dedicarme profesionalmente a hacerlo cuando conocí a Matus el padre de mi hijo.

¿Vos comenzaste a cantar aproximadamente en el año 50?

Sí, gané un concurso. Aunque recién en el año 57 comprobé que debía cambiar mi repertorio. Yo aun vivía en Tucumán, mis canciones eran localistas, excesivamente norteñas. No tenía todavía conciencia de la enormidad y disparidad de nuestro país. A partir de eso, comprendí que debía rebajar mi cuota de regionalismo, intentando integrar mi música a toda nuestra tierra. En la Argentina existe una división musical visible: el norte, el sur, Cuyo, el litoral y la música ciudadana de Buenos Aires.

¿Cómo lograste esa integridad?

Fué en el año 62, yo estaba embarazada de mi hijo Fabián, y como no trabajaba, leía muchísimo. Comprendí, también, que el arte no es individual, y empecé a conectarme con escultores, ceramistas, pintores. No existe clasificación dentro del arte. El verdadero es uno solo.

¿De allí surge el movimiento "Nuevo Cancionero"?

En parte, sí. Cuando nació mi hijo, lo dejamos con mi madre

en Tucumán y salimos con Matus a abrirnos camino. El movimiento se gesta por una realidad que nos lastimaba de cerca: éramos una cantidad de músicos y compositores diseminados por todo el país. Nos conocíamos la obra pero no personalmente. Matus es el primero que entendió esta contradicción y luego de infinitas charlas, decidimos integrar la música de los diferentes paisajes. **Lima Quintana** estaba en Buenos Aires, el loco **Petrochelli**, **Castillo** y **Leguizamón** en Salta, **Valladar** en Tucumán, **Ramón Ayalá**... Nos pusimos en contacto. Necesitábamos reunir un movimiento que agrupase las diversas tendencias de música y poesía. Escribimos el manifiesto y lo dimos a leer a un grupo de periodistas en Mendoza. Fué un éxito rotundo.

#### ¿De qué forma fue recibido el manifiesto?

Una gran mayoría no comprendió su significado. Lo identificaron con un movimiento político. En realidad sólo se trataba de un movimiento artístico. Deseábamos saber -por ejemplo- qué estaba componiendo **Lima Quintana**, tantos kilómetros de distancia.

#### ¿Buscaban la verdadera raíz del folclore?

Buscábamos, a partir de su raíz, la proyección. Considerábamos que dentro de la música no existen fronteras. Jamás se nos ocurrió pensar, por ejemplo, que alguno de nosotros triunfara en América Latina. Ya considerábamos un milagro que nos conociesen en diferentes zonas de nuestra tierra.

#### ¿Por esa época grabaste tu primer disco?

Sí, grabé con la R.C. A. Víctor. Declararon el disco no comercial. Pienso que fue un error de nuestra parte: llevados por la emoción del momento yo incluí sólo letras de Tejada Gómez y de Matus. Luego se produce la separación de mi matrimonio y -paralelamente- la inclusión de otros letrados en mi repertorio. Cantaba -por ejemplo- "Ya te estás poniendo viejo, corazón", de Pablo Giménez.

#### ¿Qué me podés contar de tu presentación en el Festival de Cosquín de 1965?

Casfrune me empujó, yo no deseaba ir. Fue importante. En el año 66, regresé como una figura aun pequeña para el público, pero grande para los folcloristas. Canté "Zamba para no morir", con muchísimo éxito. Jamás pensamos que esa zamba pegaría tanto: es hermética, literaria y, musicalmente, tiene raíces en la bossa nova. Recuerdo que alguien para fastidiarnos dijo: "pero eso parece una bossa nova..." Y yo le contesté: "mejor..."

#### ¿Luego de ese festival te volviste una figura popular?

Sí, en parte se lo debo a ese festival y a una grabación que hice con **Los Fronterizos** en Radio El Mundo. A través de él, mi nombre llegó a todo el país. Es increíble el poder que tienen los medios de comunicación. Después de ese programa fui a Garret, un pueblo que ya había visitado anteriormente y donde me habían tratado con hostilidad, y me recibieron con bombos y platillos.

#### ¿Allí decidiste llevar tu música al exterior?

Sí, me propuse primero triunfar en mi país, y luego llevar nuestra música afuera. Hice una gira por Alemania, Suiza, Holanda. Fui con **Luisito Amaya** y mi bombo, gracias al empujamiento de un alemán que me escuchó cantar "Zamba para no morir". Tuve mucho éxito. Un crítico alemán me llamó a la Bessie Smith latinoamericana, y otro habló de la Edith Piaf sudamericana, comparación que hasta hoy no comprendí. Más tarde fui a Polonia, Portugal, Unión Soviética e Italia y grabé con **Los Chachaleros** y los **Fronterizos**. Una hermosa experiencia.

#### ¿De qué forma repercutió tu gira por el exterior en tu carrera?

Repercutió, como siempre sucede, por esnobismo. Muchos consideran que uno es artista porque triunfa afuera. Para mí no cambió gran cosa, jamás perdí distancia con nuestra tierra. A partir de allí realicé una gira por Chile, Uruguay, Estados Unidos. En el año 72 fui a Méjico y me sucedió algo curioso. Al llegar, mi empresario me dijo: "Y, mire, señora... acá gustan los españoles... Víctor Manuel, el Serrat...". Imaginate la crudeza de ese burro, ¡y era mi empresario! Debuté en el teatro "Vélez Sarsfield" con un cuarto de sala y paulatinamente lo fui llenando hasta terminar con las localidades agotadas. En el 73 fui a Venezuela, se juntó un equipo en el teatro que hoy no

podrían pagar nuestros cachets: **José Meneses**, el mayor cantor flamenco; **Paco de Lucía**; el **Cuarteto Cedrón**; **Los Juglares** y yo. Ninguno, ninguno de nosotros, consiguió llenar el teatro.

#### Mercedes, esta es tu segunda experiencia en Brasil. ¿Cómo estableciste -en tu gira anterior- los contactos con Chico y Milton?

**Piazzolla** me había anunciado que ellos irían a ver mi show. Y, efectivamente, lo hicieron. Recuerdo que cuando me dijeron que estaban, tuve que tomarme dos vasos de whisky para salir a escena. Yo siento una admiración enorme por ellos, los considero mis hermanos. Luego, después del show, fue increíble. Chico me dijo: "Mercedes, usted dijo que se había tomado dos whiskies para atreverse a cantar delante nuestro, y yo tuve que tomarme una botella para venir a verla...". Los tres nos abrazamos emocionados. Decidimos grabar al año siguiente "Cio da Terra" y "Sao Vicente", con Milton tocando la guitarra.

¿Qué opinas de la solidaridad que existe entre los músicos brasileños? Me refiero, por ejemplo, a que Chico graba con Caetano, Milton tiene cláusulas en sus contratos en las que afirma no grabar sino puede presentar compositores o músicos nuevos, **Gal Costa** graba con **Bethania**, etc.

Me parece hermoso. Pienso que la dupla tiene más fuerza que la individualidad. Considero que por eso avanzan de la forma en que lo están haciendo. Yo admiro profundamente la diversidad de tendencias que existe en la música brasileña: Además las grabadoras no tienen ese prejuicio idiota que existe en la Argentina. Una vez quise grabar con **Buenos Aires 8** y el director no me dejó. ¿Te imaginas la estupidez? **Cesar Isella** fue uno de los hombres que más triunfos logró en ese terreno, yo grabé una vez con él "Canción de la ternura". **Ariel Ramírez** también logró bastante en ese aspecto.

#### ¿Qué opinas de la fuerza que han tomado las intérpretes brasileñas en estos últimos años?

Me encantan. Adoro a **Simone**, su fuerza; la dulzura de **Gal Costa**; la popularidad de **Alicione**. Desearía verla a **Bethania** sobre el escenario, supongo -por sus discos- que debe tener una garra increíble. "Alibi" me pa rece uno de los discos más bonitos que he escuchado. Adoro la canción "Sonho Meu" (La tararea) que canta a dúo con Gal... Es un país donde las mujeres están teniendo una fuerza increíble, además de las ya consagradas están surgiendo otras igualmente buenas, como **Baby Consuelo**, por ejemplo. Admiro las composiciones de **Suely Costa** y de **Rita Lee**. Aquí para llegar es muy difícil, todos cantan excelentemente. Todo Brasil es una música, es un país que me duele dejar. Es el único país en que es un placer estar con la radio prendida las 24 horas del día.

#### ¿Qué saldo te dejó su actual gira por Brasil?

Enorme, una gratificación inmensa. Estoy con un problema en las cuerdas vocales porque en estos 45 días dejé en cada lugar toda mi energía. Estuve cantando en grandes centros y en pequeños. Me esforcé muchísimo en los pequeños. Imaginate, qué se yo si algún día volveré a cantar en Florianópolis o en Londrina. El público me transmitió un calor emocional, conocían mis canciones, cantaban conmigo.

#### ¿Por qué motivo Brizuela deja de acompañarte al finalizar tu gira por Brasil?

Ahl, es una pérdida lamentable. Llevamos tres años juntos. El no puede seguir acompañándome, su mujer está embarazada y no puede continuar esta vida de gitanos. Me duele mucho que se vaya Colacho; ¡otra pérdida! Pero entiendo, él debe cumplir su función de padre. A partir de ahora me acompañará **Omar Spinosa**, un buen concertista que reside en París. Ahora irá a Méjico y vendrán, por suerte, **Domingo Cura** y **Obdulio Alem**. A Domingo le cuesta mucho arrancar de Argentina. Luego haré Costa Rica, Colombia, Japón, Australia y Suecia. En noviembre pararé para descansar y retomar brios para hacer Italia, Suecia y Suiza en el 81. Pero esta vida me cansa, me gusta la complicidad de mi idioma.

#### ¿Hasta cuándo tienes contrato con la Polygram?

Hasta el 82. Llevo editados 14 discos, y un gran número de ellos en casi todo el mundo. Es un contrato difícil, ahora por ejemplo Francia no quiere sacar mis discos. Lucharé hasta lograrlo. ¿Sabes una cosa? Me gustaría más que este reportaje lo estuviésemos realizando en Buenos Aires.

Fotos y Texto  
Agustina Roca





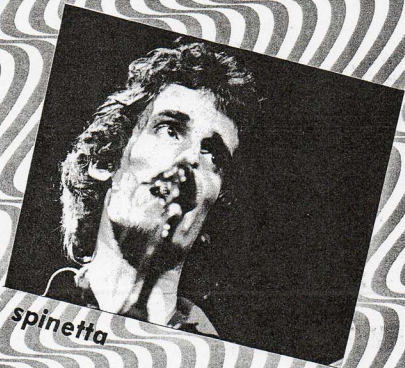
# lo mejor del mundo



weather report



george duke



spinetta



stanley

# o en buenos aires

john mc laughlin



pepeu



baby consuelo



raíces



del guercio



seleste

urke

Por 500 dólares de anticipo y 2,500 en el momento del lanzamiento, cualquiera puede poner un paquete en el espacio. Es una oferta exclusiva de la NASA, dispuesta a dar participación a las empresas privadas y a los ciudadanos en la exploración de la nueva frontera, la Frontera Alta, como le llaman allí. Los paquetes serán enviados en un vuelo del Carguero Espacial (space shuttle), medirán cincuenta centímetros cúbicos, y no deben contener ninguna substancia que pueda explotar o producir gases tóxicos. La encomienda, llamada "Getaway Special", volará alrededor de la Tierra, más allá del alcance de la gravedad del planeta, y volverá a nuestro mundo.

Ya hay cientos de "paquetes espaciales" reservados para el primer vuelo. Un colegio de San Diego tiene uno, para que los chicos tengan una clase práctica de física y química espacial. El hijo de un científico aeroespacial de Utah convenció a su padre de que reservara uno; planea arrancarle la cola a una lagartija y ver cómo es la nueva cola que le crece fuera de la ley de gravedad. Steven Spielberg, director de Encuentros Cercanos del Tercer Tipo, tiene una reserva, pero aún no ha decidido qué hará con ella. Pero la lista de encomiendas astrales gira alrededor de las grandes empresas, que buscan encontrar un resultado económicamente útil a la exploración del espacio. Allí están las grandes marcas químicas y electrónicas: Hohnson & Johnson, Mc, Donnell-Douglas, Dow Chemical, General Electric, etc..

"La idea es permitir a las empresas y los individuos llevar adelante experimentos en el espacio, y obtener para sí los derechos y las patentes de los que se descubre lo invente" explica un oficial de la NASA. "Queremos promover la investigación de nuevos materiales y nuevos procesos, que llevarán inevitablemente al establecimiento de fábricas en el espacio".

Es que el entusiasmo del público por la aventura espacial ha disminuido, el Congreso se ha puesto más difícil en lo que respecta a aprobar fondos destinados en esa dirección, y la NASA necesita aliarse con los grandes capitales para seguir sus altos vuelos.



# negocios en el espacio

¡Ponga su dinero en el cielo antes de que sea tarde!  
¡Alquile hoy su cohete y participe usted también de los negocios extraterrestres!

## los mangos

La gente de la NASA opina que, hasta ahora, fue muy bonito saber cómo es el clima en Marte, y ganarle de mano a los rusos en la carrera a la Luna, pero ya va siendo hora de demostrar que el espacio es un lugar donde también se pueden "hacer unos mangos". Los norteamericanos recuerdan bien que, cuando el presidente Jefferson envió a Lewis y Clark en

su viaje de exploración a través del país, en la primera década del siglo pasado, declaró: "Los intereses del comercio son el principal objeto (de la exploración) según la Constitución y el Congreso, y el avance que incidentalmente se produzca en el conocimiento geográfico de nuestro continente no puede ser sino una gratificación adicional".

Pero el espacio se volvió económicamente potable

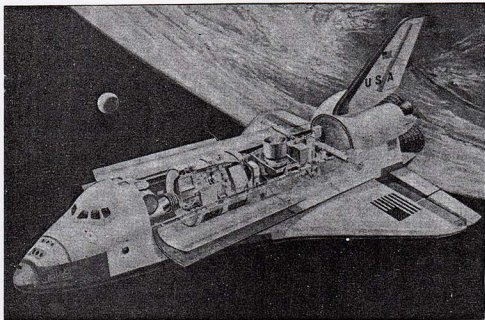
recién a partir de la llegada del Carguero Espacial, que regresa a la tierra y puede volver a ser usado varias veces, abaratando inmensamente los costos. Antes, los cohetes que colocaban satélites se destruían al terminar el viaje, y había que construir uno para cada satélite.

En una órbita terrestre de baja altura, la ausencia de gravedad permite una variedad de procesos que son difíciles o directamente imposibles en tierra. Metales de diferente peso, que se separarían por la gravedad, pueden ser fundidos en nuevas aleaciones. Cristales cuyo crecimiento esa misma ley terrestre distorsiona, pueden llegar a un desarrollo perfecto allí arriba. La NASA está proporcionando fondos para la investigación de las posibilidades del espacio, con la idea de convertirse en un futuro en importante medio de transporte para la utilización industrial del espacio. En un vuelo que produjo varios minutos de ausencia de peso, La General Electric obtuvo un glucinio mucho más fuerte que el que se consigue sobre la superficie del planeta. "Si estas operaciones pudiesen llevarse a cabo rutinariamente, podríamos encontrar una infinidad de nuevas aplicaciones para el glucinio, especialmente en el campo de la energía nuclear", comentó un portavoz de la empresa.

Los rusos están de acuerdo. Ellos mismos han hecho experimentos con aleaciones y fundiciones en sus vuelos orbitales.

Lo que ya ha rendido frutos efectivos son los satélites geosíncronos de comunicación, a través de los cuales se producen las famosas transmisiones "via satélite" y las comunicaciones telefónicas intercontinentales. "Geosíncronico" significa fijo sobre un punto determinado de la Tierra, girando a la misma velocidad que ésta. Los países o las compañías privadas de comunicaciones pagan a la NASA para poner en órbita un satélite, que después ellos explotarán para sí mismos, o alquilarán sus servicios a otros países o compañías. En la actualidad, la Argentina está contemplando la posibilidad de lanzar un satélite propio a través de la NASA para elevar significativamente la calidad y eficiencia de las comunicaciones telefónicas, de télex y de televisión entre los distintos puntos del país.





Los satélites también se utilizan para vigilar las cosechas, el clima, los recursos naturales (descubrir minerales o petróleo), la composición atmosférica de las diversas regiones, etc. Se está estudiando la posibilidad de colocar en órbita satélites de ocho millas de largo (unos doce kilómetros) que podrían, a través de gigantescas pantallas, captar la energía solar y enviarla a Tierra ya convertida en electricidad, por medio de microondas.

## minería interplanetaria

Hay planes en marcha para la explotación de los recursos naturales de la Luna. **Kraft Enricke**, un investigador que trabajó junto a **Werner Von Braun** en los proyectos de misiles de Alemania Nazi, y ahora es asesor de **Rockwell International**, propuso el uso de bombas atómicas para perforar la Luna en busca de minerales. Científicos del **Masachusetts Institute of Technology**, por otro lado, teorizan sobre las posibilidades mineras de los asteroides que circulan libremente por el espacio. Aunque el transporte (y la captura) de asteroides es un problema difícil de resolver, los investigadores aseguran que un pequeño asteroide de hierro y níquel valdría 5 trillones de dólares en el mercado de materias primas.

"La Industrialización del Espacio Exterior será el núcleo

## "Se propuso utilizar bombas atómicas para perforar la superficie de la Luna en busca de minerales."

de la Tercera Revolución Industrial." Así opina **Jesco von Puttkamer**, estudioso contratado por la NASA para avisar al futuro.

La prestigiosa revista financiera **Business Week** asevera, en la misma línea de pensamiento: "En lo relativo a la industria, el Carguero Espacial es, con mucho, el resultado más importante de los veinte años de investigación espacial. De hecho, algunos expertos lo califican como el principio de una nueva revolución industrial."

## planeando las utilidades

"La industrialización del espacio: Planeando las utilidades de la Alta Frontera". Ese fue el tema de la convención de la Sociedad Astronáutica Americana, en San Francisco, que se realizó recientemente. El **Aire** estaba espeso con charlas de inversiones, proporción de utilidades y fábricas extraterrestres. **Baron Hilton**, dueño de las cadenas hoteleras del mismo nombre (la conferencia tuvo lugar en el **Hilton** del Aeropuerto de San Francisco), sueña con un **Hilton Lunar**. "Será, en todos los aspectos,

igual a los afamados **Hilton** de la Tierra".

Ninguna faceta del problema espacial está siendo dejada de lado por los planificadores del futuro. Alimentación, por ejemplo. "La Luna," dice **Peter Molton**, de **Battelle Laboratories**, "no es adecuada para el desarrollo de la agricultura. Y sería prohibitivamente caro enviar sanguines desde la Tierra", ironiza. La solución, según el experto, serían granjas en los asteroides. "Quiero que sepan que lo que estoy proponiendo está dentro de las posibilidades de la tecnología actual. La 'agricultura asteroidal' deberá ser intensiva, según un sistema que ya estamos utilizando en **Taiwan**, la agricultura vertical". **Molton** ha hecho un detallado estudio del asunto, cuyo esquema básico expuso en la conferencia.

Cualquier idea que se proponga para el desarrollo de la colonización espacial cuenta con el inmediato apoyo de la NASA y de las empresas conectadas con la construcción de espaciales, ya que serán ellos los primeros beneficiados cuando los planes se pongan en acción. Para las Corporaciones, el planeta Tierra tiene cada vez menos perspectivas de desarrollo económico, ya que los recursos se están

agotando y los gobiernos tienen a protegerse con leyes que dificultan las operaciones. El espacio, en cambio, es un mundo libre y sin explotar, al que pueden acceder sólo aquellos que cuentan con capital suficiente para investigación, planificación y construcción de nueva tecnología. Mucho dinero hace falta para llevar adelante alguno de esos aloados proyectos que no se sabe si rendirán frutos algún día. Pagar científicos y laboratorios para que sueñen nuevas probabilidades para un territorio apenas conocido. ¿Quién no recuerda las dificultades de **Colón** para financiar su primer viaje a lo desconocido?

Pero la NASA también tiene sus competidores. **Gary Hudson**, del **Foundation Institute of Minnesota**, declara llevar gastado más de 100,000 dólares en el desarrollo de su propio cohete. **Hudson** opina que evitando la burocracia y la excesiva cautela de las instituciones oficiales, es posible construir un sistema de lanzamiento varias veces más barato que el de la NASA. Y planea competir con la repartición oficial en la colocación de satélites en órbita, ofreciendo un servicio privado más económico. "Es un campo difícil para el pequeño empresario" se lamenta, sin embargo, **Hudson**. "Porque la NASA cuenta con todo el dinero de los contribuyentes, y puede funcionar a pérdida, yo no".

**Hudson** no es el único que proyecta competir en el futuro

mercado del espacio extraterrestre: una compañía privada alemana, la OTFRAG, ya ha invertido 30 millones de dólares en la construcción de un competidor para el Carguero Espacial de la NASA. Y ha tenido éxito. Ya tiene contratada la colocación en órbita de varios satélites de comunicaciones. (Ver recuadro).

Pero volvamos a los verdaderos padres del futuro boom espacial: la NASA. La agencia acaba de contratar a **Mike Smith** para ocuparse de descubrir posibilidades económicas para que los inversionistas privados se interesen por el Carguero Espacial. Smith debe encontrar clientes para los 560 vuelos que se tienen planeados hasta 1992.

Contratar el Carguero completo, con sus tres tripulantes y la colocación de un satélite en órbita incluida, costará alrededor de 25 millones de dólares. Y aunque hasta ahora hay pocos interesados en invertir tanto dinero, la NASA ha desarrollado planes para vuelos compartidos, aprovechando, además, el espacio libre que dejan las extrañas formas de los satélites para colocar el famoso *Getaway Special*. Promocionando así el uso del espacio a través de pequeñas inversiones.

"¡Esta es una oportunidad de esas que aparecen una sola vez en la vida!" Exclama entusiasmado Smith. "¿Qué es lo que puede aliviar el sufrimiento humano? ¿Qué es lo que puede crear más empleos? ¿Qué es lo que va a unir a los hombres?... Estamos llegando a algunas respuestas para esos interrogantes. ¡Estamos uniendo a los hombres de empresa con los hombres de ciencia!"

La efervescencia de Smith parece no tener fin, cuando llega a construir imaginarias soluciones al problema energético: "si pudiéramos poner fuera de la atmósfera a una planta nuclear, y la hicieramos funcionar junto con una estación receptora de energía solar... La posibilidad de poner en órbita una planta nuclear es una excelente perspectiva. Por supuesto, surgirían los que preguntarían pavadas como: "¿No es una bomba flotando sobre nuestras cabezas?".

Pero Smith busca clientes con el ojo puesto en el mundo del consumo norteamericano. "Hemos contratado a **George Abrahams**, el hombre que inventó los chocolates finitos, un

especialista en armar una nueva imagen para un producto, y encontrar cuáles son las necesidades del mercado. Queremos que busque productos potencialmente vendibles. Una vez que sepamos qué ofrecer, vamos a los presidentes de las corporaciones multinacionales y les ofrecemos la explotación de ese nuevo mercado".

## desodorantes no

Claro que si un vuelo del carguero cuesta 21 millones de

dólares, transportando 32.000 libras de carga, el costo de colocación en el espacio es de 656 dólares la libra. Hay pocos productos que puedan soportar ese costo inicial. "Las galletitas y los desodorantes espaciales no son posibles, entonces," concluye Smit. "Las medicinas y los lubricantes son algunas de las alternativas". La nueva medicina no-gravitatoria debutó con la misión conjunta de la Apollo-Soyuz, en la que se llevó a cabo un experimento diseñado por los laboratorios

Abbott, logrando separar la urokinasa, una enzima, de otras células renales. Ese procedimiento de separación, llamado electrophoresis, es imposible de realizar dentro de la influencia de la ley de gravedad. A partir de eso, Mc. Donnell-Douglas ha fabricado un prototipo de aparato para la electrophoresis espacial, y está tratando de vendérselo a diversas empresas farmacéuticas.

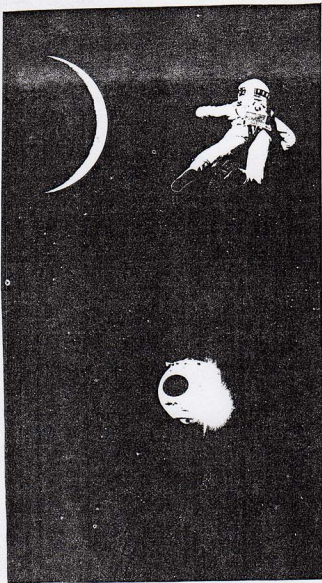
Otra perspectiva es la de fabricar hojitas de aleitar de antimonio y plomo, dos

# La Pianola Discos

Rodríguez Peña 1026  
Buenos Aires



Importadores directos  
Ventas por mayor y menor



**"También se pueden fabricar hojitas de afeitar en el espacio, con aleaciones de nuevos materiales."**

metales que no pueden alearse en Tierra. O la elaboración de un nuevo filamento para lámparas eléctricas, de una aleación más duradera. General Electric está interesada en el desarrollo de la Bombita Espacial.

Las posibilidades económicas del espacio son infinitas como él, gustan decir los ejecutivos de Rockwell Internacional, o la firma encargada por la NASA para llevar la coordinación del Carguero Espacial. "Si tiene negocios en el espacio," dicen sus publicidades, "hágalos con Rockwell". Hal Emigh, uno de los altos ejecutivos de la compañía, explica: "El tipo

que construyó el primer barco a vapor fue llamado loco. Al poco tiempo, la producción de vapores no alcanzaba a cubrir la demanda. Cuando el capitalista americano encuentra una manera de hacer dinero, la utiliza".

Y es que la economía actual del mundo (tanto capitalista como comunista) necesita crecer para sobrevivir. Precisa abrir nuevos mercados para sus productos, porque si no se estanca. Y cuando los mercados no existen hay que inventarlos. Así se inventa la infinidad de productos innecesarios que consumimos, así se

desatan las guerras que producen una altísima actividad productiva, así se abre el camino hacia la explotación del espacio.

George Koopman es un buen ejemplo de ese mecanismo. Fue el que dijo: "El mercado espacial producirá nuevos billonarios. Por ahora, la NASA controla muy de cerca cada tuerca y tornillo que se mandan al cielo, tratando de que tengan una importancia científica y medicinal. El tipo de carga que yo quiero enviar no se acepta todavía. Y es estúpido". ¿Cuál es la carga que Koopman quería poner en su Paquete

espacial? Medallas de souvenir que dijeran "recuerdo del espacio", y que serían fáciles de vender una vez en Tierra.

Como siempre, los exploradores y los comerciantes entran juntos en los nuevos territorios. Sucedió con Oriente, sucedió con África, sucedió con la conquista de América, sucedió con la exploración del "espacio interior" a través de la psicología y la meditación, y ahora sucede con el espacio exterior, este infinito territorio salvaje donde las leyes de la naturaleza no han sido torcidas todavía por el hombre.

## la pequeña empresa independiente de transporte espacial

Hay un tratado espacial de las Naciones Unidas que prohíbe el transporte privado fuera de la atmósfera. Por lo tanto, la compañía alemana de viajes espaciales puso sus naves bajo la bandera nacional: la de Zaire. La OTRAG (Orbital Transport un Raketen-Aktiengesellschaft) posee 39.000 millas cuadradas en Zaire (un 10% del territorio de ese país), y allí ha construido sus cohetes y sus rampas de lanzamiento.

"Nosotros podemos construir un cohete por un quinto del costo usual", dice Frank Wukasch, "ejecutivo de la empresa. La idea es competir con la NASA y la Agencia Espacial Europea (que está experimentando el cohete Ariane) en el mercado de los viajes espaciales. Construyendo con menores costos se pueden cobrar tarifas más bajas. Hay una historia que Wukasch cuenta siempre, para ejemplificar la política de la empresa: "La NASA quería desarrollar una lapicera que sirviera para escribir en el espacio, para uso de los astronautas. No habiendo gravedad, la tinta no corre. Gastaron más de medio millón de dólares en desarrollarla. Y podrían haber utilizado un lápiz común y silvestre."

La filosofía de la OTRAG es usar componentes disponibles en vez de inventar todo de nuevo. Los tanques de sus naves están contruidos con caños comunes

de acero inoxidable. El combustible es nafta diesel ordinaria con un poco de ácido nítrico. Utiliza motores de limpiaparabrisas común de coche para mover las válvulas de sus cohetes. Es por todo eso que los vehículos de la OTRAG no son tan elegantes como los de la NASA. El Carguero Espacial de la NASA es muy sofisticado: "Es como usar un Rolls Royce para transportar bolsas de cemento. Nosotros, en cambio, construimos un camión espacial, que es lo adecuado para transportar cosas."

Wukasch explica que la empresa planea transportar satélites de comunicaciones y reconocimiento para países del Tercer Mundo y empresas multinacionales. "La NASA no transportará satélites que vayan en contra de los intereses norteamericanos. La OTRAG, en cambio, está a disposición de cualquier país del mundo. Hay, por ejemplo, interés de la República Popular China".

Algunos rumores circulan según los cuales la OTRAG estaría planeando desarrollar cohetes que puedan transportar armas nucleares, a cargo de gobiernos extranjeros. Wukasch lo niega enfáticamente: "No transportaremos bombas ni ojivas nucleares, ni nada de eso. Primero, porque no tenemos la tecnología necesaria. Segundo, porque no es un mercado interesante".



La entrevista con **Phil Woods** -realizada a propósito del 2do Festival de Jazz de Sao Paulo- fue un placer en más de un sentido: No sólo por la claridad de su exposición, que habla de una mente despierta y perceptiva al máximo, sino por la calidad humana del entrevistado. Phil es una persona excepcionalmente amable, respetuosa y humilde. Conversador incansable, dispuesto siempre a ilustrar sus explicaciones con un ejemplo más, acompañando sus palabras con un guiño, una sonrisa, un gesto cómplice, el compartir una charla con Woods hace que el interlocutor no pueda evitar conmocionarse ante el gran amor que Phil profesa hacia su arte y -por extensión- hacia todos sus cultores.

Considerado internacionalmente como uno de los principales saxos altos del jazz contemporáneo, **Phil Woods** nació en 1931 en

Massachusetts y durante los últimos años de su adolescencia uvo su "bautismo de fuego" en el apogeo del **Be-bop** al trasladarse a Nueva York en las postrimerías de los años '40. Tocó junto a Donal Byrd, Benny Carter, Coleman Hawkins y realizó giras internacionales con las bandas de Dizzy Gillespie y Quincy Jones antes de formar su propia agrupación. En 1968, Woods se trasladó a París donde formó The Rhythm Machine, un cuarteto que incluyó al pianista y compositor Gordon Beck, el bajista Ron Matthewson y el baterista Daniel Humair.

De regreso a los Estados Unidos, Phil formó su actual cuarteto alrededor de 1973 con Mike Melillo en piano, Steve Gilmore en bajo y Bill Goodwin en batería.

Esta es la crónica de nuestro encuentro con Phil en el Lobby del Hotel Brasilton de San Pablo.

## phil woods la importancia de una tradición

Contanos acerca de tu actual cuarteto.

"Bueno mi grupo actual se formó hace siete años y desde entonces tocamos juntos sin alteraciones en el personal. Nos juntamos en Pensylvannia, durante un jam-session que tuvo lugar en la casa del pianista **Mike Melillo**. Estaban además **Steve Gilmore** en bajo y **Bill Goodwin** en batería. Así fue que seguimos tocando juntos, conseguimos algunos trabajos en clubes y locales de esa ciudad y de esa manera el grupo se fue asentando. Somos probablemente la única banda de Estados Unidos que toca sin micrófonos; todo es acústico excepto, por supuesto, cuando tocamos en grandes halls como los del Festival de San Pablo. También nos particulariza el tipo de repertorio, ya que hacemos música que otros grupos no tocan, como composiciones de **George Gershwin**, **Todd Dameron**, **Dizzy Gillespie**, **Cole Porter**, en fin, una gran variedad.

¿Qué tipo de instrumento estás usando?

"Tengo un **Selmer Mark 6** que compré en París en 1959 cuando estaba en la banda de **Quincy Jones** y pagué 150 dólares por él, así que debe ser bueno! (risas). No, en serio, es un instrumento fantástico.

¿Cambias a menudo la boquilla de tu saxo?

"No, vengo usando una boquilla **Meyer** desde hace 25 años. El mismo instrumento, la misma boquilla. He alternado entre la **Meyer 5** y la **Meyer 6** pero estoy usando la 6 ahora, porque cuando toco acústico necesito más sonoridad.



**Sabemos que no te gusta usar hook-ups con tu saxo, ¿no es cierto?**

"No, estoy cansado de ellos. Todo el mundo parece estar usándolos. En mi opinión, muchos músicos de jazz parecen haberse olvidado que la mejor música surge de juntarse en una casa para una jam-session, donde la música sale directamente de los instrumentos, no de dos enormes cajas que están a los costados. No estoy en contra de la electrónica. Creo que para cierto tipo de música está O.K. pero creo que actualmente se está exagerando el punto. Lo que muchos no se dan cuenta es que también hay lugar para otro tipo de música, para un sonido más natural.

"Yo estoy por la tradición de la música de jazz. Una música que tradicionalmente es propia de lugares pequeños. No es música para escuchar en un estadio de béisbol, eso es para el rock'n'roll; tocar para dos millones de personas, por dos millones de dólares. El jazz es algo más íntimo. Tal vez nos estemos olvidando de esto".

**Es decir que se pierde la sutileza de la música...**

"Creo que sí. No creo que todo dependa de la excitación de tocar a mil por hora. Creo que hay que tocar de una forma que permita apreciar las pequeñas cosas, las sutilezas, el color de la música. Por eso es que llamo a la música que hacemos "American Classical Music". No es música pop, no es 'crossover', no es fusión, es... jazz, en la tradición de Louis Armstrong, Charlie Parker y Duke Ellington. Esa es mi intención, ese es mi sueño..."

**Me gustaría que nos cuentes algo de tus orígenes, sobre todo para el público joven de Argentina que comienza a interesarse en el jazz.**

"Bueno, antes que nada quiero decirte que yo estuve en Buenos Aires hace muchos años con Dizzy Gillespie y me gustaría decir ¡holá! a todos mis viejos amigos argentinos de esa época. Escuché decir que actualmente el jazz tiene muy buena recepción en Argentina y me sorprende que no hayamos tocado aún por ahí ya que estuvimos en Chile y Bolivia. Así que espero ir a visitarlos pronto.

"En cuanto a mis orígenes. Tenía doce años cuando empecé a tocar el saxo. Y cuando llegué a los catorce me decidí a ser ejecutante de saxo alto porque sabía que Johnny Hodges, Benny Carter y Charlie Parker lo tocaban... Ya mi sueño era ser músico de jazz. Entonces me fui a Nueva York en 1948. Ingresé a The Juilliard School Of Music, donde estudié el clarinete. Con música clásica, por supuesto, porque en ese entonces no había escuelas de jazz, no había programas de estudio sobre jazz en 1948. Tuve algunos trabajos aquí y allá, pero mi primer gran experiencia fue ingresar al grupo de Dizzy Gillespie. Allí fue cuando viajé por Sudamérica. ¡Caramba! ¡Han pasado veinticuatro años! Te aclaro, no me siento un tipo viejo (risas). No, en serio, el amor hacia la música, la gente que conoces (por ejemplo me acabo de encontrar con un tipo que conocía hace 24 años en San Pablo) esto es algo extra que recomforta al músico de jazz. El viajar y descubrir tanta gente que ama en verdad la música!"

**Para muchos, los últimos años '40 y los principios de los '50, los años del Be-bop fueron la última "Era de Oro" del jazz. ¿Que podríamos decir al respecto?**

"Pienso que 'La Era de Oro' es un buen nombre. Fue una época revolucionaria. La guerra había terminado... salían músicos de todas partes... Vos sabés, los jóvenes



adelante. Creo que el Be-bop brinda excelente material de "entrenamiento" para los jóvenes músicos. Es como lo que te decía sobre Bach. Tenés que estudiar a Bach para aprender música, lo cual no quiere decir que cuando escribas música vas a copiar a Bach, pero la forma, la responsabilidad frente a la música está clara en el caso de Bach, como en el de Beethoven y en el de Monk, el de Duke... y si vos querés ser un individuo creativo sin haber hecho tus 'deberes'... no sé... Yo no deseo escuchar a alguien que no es un artesano, que no conoce bien su instrumento, que te dice 'ah, yo no necesito eso, estoy expresando mi alma'. Bueno, yo no voy a escuchar a tu alma a menos que vos tengas una cierta destreza, tenés que conocer algo por lo menos de la tradición de la música. Y el jazz es la única forma artística que tiene este fenómeno. Por ejemplo, si estudiás pintura, tenés que ir al Louvre y copiar las pinturas, si estudiás literatura, tenés que estudiar a los grandes maestros.

En el jazz, en cambio, es muy fácil -debido a su naturaleza improvisatoria- el decir 'ah, no, yo me estoy expresando' y descartar lo que vino antes. Y tiene una historia corta, ni siquiera llega a los 100 años. Y mucho de los que estaban en el principio todavía están vivos. Pero los años '40

se manifiestan interesados, no sólo en la música del Be-bop sino también en la filosofía del jazz de ese período. Por ejemplo, ya nadie usaba uniformes para tocar, los solos individuales eran más importantes que las big-bands. Ahora bien, en ese momento tenías que tener mucho coraje para tocar esa música. Creo que es la forma más desarrollada de música contemporánea. Como Bach fue para la música clásica, así son Parker y Dizzy para el jazz. No podés ir más allá de donde ellos fueron utilizando armonías tradicionales. Ojo, no estoy diciendo que es la única música que existe. Pero dentro de ese tipo de música esta es la más pura, por eso la considero Clásica. Por eso creo importante que no nos olvidemos de esta música. Hay muchos grupos tocando todas composiciones propias, lo cual está bien, creo que es muy importante escribir nueva música, pero no debemos olvidar el pasado, la tradición. Existen maravillosos temas norteamericanos de jazz que son conocidos en todo el mundo y los músicos jóvenes norteamericanos no los conocen! Es lindo ver que el público joven se está interesando por conocer esta música.

"Lo que pienso es que los jóvenes toman esta música no como algo para ser copiado sino como sus 'deberes', como algo que les brinda elementos para seguir



fueron fantásticos. Yo estaba allí... Tenía 15 ó 16 años en Nueva York... la calle 52... Birdland... todos los músicos estaban juntos. Y otra cosa curiosa: la música que tocábamos por plato, en los bailes, no estaba tan alejada del jazz. Era más o menos el mismo ritmo 4/4. Hoy un músico de jazz que quiere hacer plata tiene que tocar "Top 40" y si está interesado en John Coltrane o Charlie Parker no puede utilizar esto en su trabajo. Porque es un beat diferente, un sentimiento diferente... Comprendo las dificultades del músico joven de hoy".

**Sabemos que hay muchos músicos de jazz brillantes que deben tocar una música de inferior calidad para hacer dinero. Pero ¿de verdad les da plata el tocar ese tipo de híbrido que no es ni una cosa ni la otra?**

"Aaaahh... mirá yo creo que todo músico debería tener suficiente dinero como para vivir. Lo que pasa es que una vez que cruzas esa línea y decís 'bueno, voy a hacer solamente este disco comercial para tener suficiente dinero y tocar la música que amo...' O.K., pero, ¿te das cuenta?, la palabra amor es importante porque si tocás algo que no amas, una vez que pasaste esa línea... hablo por mí mismo, no puedo hablar por todos los músicos... pero... es muy tentador. Yo soy un poco viejo, tengo casi 50 años, así que es un poco tarde para que yo me tiente, pero si tuviese 24 años hoy y alguien me dijese: 'hey Phil, te doy 200.000 dólares para que hagas esta disco', en ese caso no sabría que decirte... Pero tal como soy y como estoy, me encuentro más allá de la tentación. Yo encontré mi verdad. Creo que hacés más dinero siendo honesto y verdadero. La música te da más. Porque si tenés un montón de plata, todo lo que hacés es tener una casa más grande, un interés más grande y un coche más grande. Sos el mismo, excepto que ahora no tenés más respeto por vos mismo, perdiste más de lo que ganaste. Y entonces cambiás el público que gustaba de la música que hacías antes y que te era fiel, el cual ya no gusta de lo que hacés, por una audiencia nueva. Y eso es muy caprichoso. Hay que tener cuidado. Es bueno tener éxito, por hacer concesiones es siempre peligroso en las artes.

La música no es sólo un arte, también es un negocio. Y cada músico debe pensar esto cuidadosamente: cuando te vendés estás vendiendo tu alma por dinero. El placer que yo obtengo de tocar mi saxo, nadie me lo podrá quitar jamás. Nunca tuve que avergonzarme de nada de lo que hice. No estoy diciendo que todo lo que toqué haya sido genial ni nada de eso pero nunca tuve que hacer concesiones a mi público, jamás. Y me siento maravillosamente por eso, me ha hecho mucho bien, así que me considero un hombre rico!" (risas)

**Creo que esa es la mejor riqueza.**

"Yo también, desde ya..."

**A tu música actual la llamas "Acoustic Improvisational American Music".**

"Así es. Bueno, necesitábamos una etiqueta... (risas) Sí, está dentro de la tradición de todo el jazz clásico. Como te decía, estamos tocando música que poca gente hace. Me agrada pensar que somos 'post Be-bop' pero no me gusta la palabra, 'be-bop' así que la llamo "Música Norteamericana de Improvisación". En verdad es jazz, puro jazz".

**También has hecho algunos trabajos paralelos...**

"Hice algunos trabajos de sesión con Paul Simon, Billy Joel, cosas como esas.

Pero no hice rock'n'roll; toqué mis partituras.

**Hiciste también música de películas...**

"No, es decir, hice algunas cosas solo pero nunca con el grupo. Aunque me gustaría mucho hacerlo en el futuro..."

**Con respecto a técnicas de grabación. ¿Cómo es tu enfoque? ¿Trabajas mucho con sobregrabaciones?**

"Oh, acabamos de hacer una grabación digital. Es fantástico. Lo hicimos con micrófonos alejados (far miking) en lugar de cercanos (close miking). Usé tres Studers, ubicados a tres metros del suelo, de modo que podía caminar por el estudio tocando. No me gusta que los músicos estén encerrados en compartimentos, con auriculares. No... ¡siempre en vivo! Así debe ser para mí cuarteto... Siempre prefiero tocar ante una audiencia. Se pone en una situación de dar y recibir. Obtenés la energía de la audiencia. No estoy tan preocupado por el sonido de los discos. Creo que los equipos se han vuelto demasiado sofisticados. Por ejemplo, si escuchás los viejos discos de Blue Note y Prestige, suenan maravillosos hoy día. Capturan idealmente el sonido. Suenan como verdaderos discos de jazz. Hoy en día, el sonido es como demasiado estrecho. Pero va a mejorar, estoy seguro".



**Ya que te interesa tanto la pureza de sonido y performance. Alguna vez grabaste un disco "Direct to Disc"?**

"Sí, lo hicimos para Century Records. Se llamó 'Song For Sisyphus'."

**Vemos que están surgiendo nuevos sellos independientes y los músicos se agrupan en asociaciones...**

"Tiene que ser así. No podemos dejar la cosa en las manos de los productores. En los Estados Unidos es difícil porque la música se está transformando en un arte de productores en lugar de ser un arte de músicos. Solla ser al revés. Antes había un fulano de Dirección Artística cuyo rol era el de juntar a los músicos, ver que tuvieran lo que necesitaban y nada más. Ahora hay tanta plata en el medio... El músico tiene un mánager personal, su propio abogado, su propio productor y ¡no sabe lo que está haciendo! ¿Cómo va a poder con todo eso a su alrededor? Hoy día tenés que estar bien informado. Tenés que ocuparte de tu música, no podés confiar en los otros. Pero el presente tiene sus ventajas. Existe bastante información si querés encontrarla".

**¿Phil, que pensás del Free Jazz?**

"Bueno, tenía que suceder. Pienso que su contribución fue muy importante, sobre todo tipos como Ornette Coleman, Eric

Dolph. Pero también fue una trampa en cierto sentido porque algunos de los músicos jóvenes están metidos sólo en el free y una vez más... no han hecho sus 'deberes' antes. Yo voy a escuchar a un tipo que toca 'free' si me demuestra antes que puede tocar un verdadero blues. Entonces voy a escucharlo.

Primero tenés que tener la habilidad de comprender el pulso del blues o del swing y luego podés olvidarte de la forma y el pulso. A veces escucho algo de Free y pienso 'muy bien, este es Free, pero no tiene swing' Creo que en muchos casos es más divertido hacer free que escucharlo. Yo creo en la forma y en la responsabilidad. Soy un tipo anticuado... (risas)

"Pero ahora tenemos tiempo de reevaluar todo el asunto del Free. Creo que está desapareciendo, al menos eso pienso yo. Y toda esta cuestión de la fusión jazz-rock lo prueba. Tal vez el rock le de un nuevo impulso al jazz. Los rockers se están cansando de tocar tres tonos. Y hacia dónde miran: hacia el jazz. Investigan los viejos guitarristas de jazz, Charlie Christian, Barney Kessel, Larry Coryell. Así que el jazz tiene mucho que ofrecer, pero tocar sólo free es como pintar arrojando pintura contra el lienzo, podés hacer eso pero... tenés que estudiar pintura antes, es así de simple..."

**Vos también enseñás música, ¿no Phil?**

Sí, desde hace años. Tengo varios estudiantes muy buenos. Los veo tan sólo cuatro a cinco veces al año, pero son muy buenos instrumentistas. No tengo tiempo de aceptar principiantes, pero enseño bastante. Creo que es importante que transmita lo que aprendí. Yo aprendí en ómnibus, en los conciertos, en los camarinos; hablando con Ben Webster, Coleman Hawkins, Lester Young. Estando con músicos como estos, aprendí mucho con mantener la boca callada y las orejas abiertas. Y siento que es importante transmitir esto a los nuevos ejecutantes. Quiero muchísimo a los jóvenes músicos...

**Esto me lleva a la siguiente pregunta:**

**¿Cómo está la escena de jazz actualmente en Estados Unidos con respecto a las compañías grabadoras. ¿Existen posibilidades de difundir tu música en los medios de difusión?...**

"Las compañías grabadoras no han hecho su trabajo bien. Han hecho más para detener al jazz que cualquier otra cosa externa, porque si no vendés más de un millón de discos no sos nadie. Yo estoy en contra de las grandes compañías. Creo que el futuro está en manos de los pequeños sellos. El músico debe tener control de su música. Yo estuve en un par de compañías grandes y la pasé muy mal..."

"La situación del jazz en Estados Unidos actualmente es muy buena por el interés de la gente joven. Hay muchos clubes, y los chicos aman la música. Sé que les encanta lo que hace mi grupo, y nunca antes escucharon un grupo acústico ni un ritmo 4/E. Eso es lo que nos mantiene ocupados. También la actividad en universidades es abundante. Pero no diría que la situación es ideal todavía. Existen problemas... no tenemos suficiente dinero..."

Hay mucha presión por parte de grabadoras y dueños de clubes. La sienten más que nada los músicos jóvenes. Pero la lucha no ha terminado. El jazz no desaparecerá. ¡Nunca!.

Reportaje: Alfredo Rosso





## seru giran: creciendo sin esquemas

Ha vuelto Seru Giran. Creo que con el correr del tiempo el grupo va consolidando una personalidad artística definida. En las nuevas composiciones de Charly las influencias de Steely Dan parecen dejar paso a una música más identificada con nuestro medio, quizás retomando las líneas tiradas en su último trabajo con Sui Generis. Las letras son fundamentales, las imágenes son directas y corrosivas, y

hacen puntería sobre nuestra realidad sin caer en la protesta barata. Por su parte David Lebon explota mucho más las posibilidades de su voz, a la vez que contribuye con sus temas y la contundencia de su guitarra rockera. Moro y Pedro Aznar configuran una base rítmica de lujo, el primero por su solidez y justeza, y el segundo porque simplemente es un gran bajista, además de correcto tecladista y promisorio compositor.

El recital duró aproximadamente dos horas y tuvo, como ya es costumbre, en Seru, una parte "acústica", donde cada uno "muestra sus habilidades". En la docena de temas nuevos que presentaron sobresalen: "Bicicleta", un instrumental cargado con la nostalgia de una melodía de corte ciudadano. "A los jóvenes de ayer", donde la música se complementa perfectamente con la letra despiadada "En-

un remise/en SADAIC/ con sus bronceados de domingos familiares y sus caras de Kermesse/Grandes valores del ayer/serán los jóvenes de siempre/los eternos/los que salen por TV". "Inconsciente Colectivo", que Charly anuncia como "el tema más simple que tocamos, salió de un sueño y fue escrita en 10 minutos y habla de esas cosas que todos sabemos pero que a veces nos olvidamos", es una balada en la mejor tradición Sui Generis. "Ayer soñé con los hambrientos, los locos/los que se fueron, los que están en prisión/hoy desperté cantando una canción/que ya fue escrita/hace tiempo atrás/es necesario cantar de nuevo, una vez más!". "Nueva Ola", un tema netamente satírico, armado con clichés de "New Wave" y que obviamente reflexiona sobre la volubilidad de las "Nuevas Olas": "¿Te acuerdas de Elvis cuando movió la pelvis?/el mundo hizo 'plop' y nadie entonces podía entender/qué era esa furia./Pues bien, el muchacho se hizo rico y entonces las dulces canciones conquistaron a las señoritas/a papá y mamita./Te acuerdas del Club del Clan y la sonrisa de Jolly Land?/la música sigue pero a mí me parece igual...".

"José Mercado", está en la onda "I'm the slime" de Frank Zappa. David medio lo canta, medio lo habla entufado en un frac, con bombín y lentes negros. El tema castiga a nuestros consumidores de chucherías importadas. "José Mercado compra todo importado/TV a colores, síndrome de Miami/Altombras persas, mehequitas de goma/olor a Francia y los digitales".

El acústico "Alicia en el país" es, a mi criterio, el mejor tema. La letra es bellísima y la música está en una onda completamente atípica dentro de la producción de Charly. "No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó/ya no hay morsas ni tortugas/Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie/juegan cricket, bajo la luna/estamos en la tierra de nadie -pero es mía-/los inocentes son los culpables-dice su señoría-/el rey de espadas".

"Cuánto tiempo más llevara", de Lebon, es un tema simple muy bien vocalizado por David al que se le unen Charly y Pedro, en un estrillito tan pegadizo que me lo paso cantando.

"Tango", de Pedro Aznar, lo ejecuta él solo en el bajo, acompañado por una cinta grabada por él mismo (en bajo también) haciendo las bases. Es un tema con cadencia tanguera y audaces armonías que habrá que seguir escuchando.

Todos estos temas, mechados con éxitos anteriores como "Perro Andaluz", "Frecuencia Modulada", "El mendigo en el ardén" y por supuesto "La grasa de las capitales", fueron muy bien acogidos por el público, que saludó con una ovación el final de cada tema y cada variante escenográfica que se producía (humos, fuegos, lluvia de estrellas, etc.) En cuanto a eso, 10 puntos para Renata Schussheim. Sus muñecos, sus blancas bicicletas y demás chiches pusieron el acento justo al espíritu de los temas. Bravo por ese esfuerzo de producción, por ofrecer un espectáculo total.

Volví Seru Giran y mató. Creo que el secreto radica principalmente en la comunicación efectiva con el público a través de letras que expresan cosas que nos preocupan a todos y de una música potente que se desentiende poco a poco de los esquemas y crece. Así de sencillo.

Jorge Nasser  
Fotos H.R.



Abrir el recital de uno de los monstruos musicales de esta época es una tarea difícil, y los chicos de MIA estaban nerviosos. Acostumbrados a salas más pequeñas y a un público que les es incondicionalmente fiel, iban a enfrentarse con una audiencia enorme y heterogénea, compuesta tanto de rockeros como de jazzeros, folkloristas (Leda Valladares) y tangueros. La gente que sigue las corrientes más evolucionadas y auténticas de la música de hoy.

Optaron por mostrar las diversas facetas de su núcleo creativo, cambiando de músicos y de estilo en cada tema, lo que creó una pérdida de continuidad en el clima. En general, se comprobó una vez más que el camino personal es el que rinde más frutos, aunque sea a costa de un audaz salto en el vacío. Así fue que el dúo de **Verónica Condomi** y **Liliana Vitale** tuvo momentos de asombrosa inspiración, en un difícil juego de voces, a capella. Y **Alberto Muñoz**, "el Duende de Floresta", descerrajó los resortes de la alegría y la emoción con un maravilloso diálogo entre

el enloquecido "Las Brujas de Calaminta", un complicadísimo duelo vocal.

En la faz instrumental, como siempre, se destacó el virtuosismo de **Lito Vitale**, un tecladista apabullante, que se siente más cómodo en los solos de corte clásico "a la Wakeman", que en los temas jazzeados, donde le falta quizás un poco de swing. Pero vale la pena recordar aquí que el jazz es uno de los géneros más difíciles, no tanto por su complejidad técnica, como por ese feeling que se obtiene a través de años de tocarlo en un ambiente adecuado. El jazz no se aprende en los discos, tiene que ser resultado de una vivencia. Y eso mismo se comprobó en los temas instrumentales de MIA. Al cuarteto, con **Nono Belvis** en guitarra, **Mordaz** en bajo, **Kike Sanzol** en batería y **Lito** en teclados, le faltó dirección y experiencia como para encarar el tipo de jazz-rock que intentaron. Al **Nono** y **Mordaz** en su dúo de *Ovation* les pasó otro tanto; sonaron inseguros y exigidos, en su intento de contrapuntar en la línea *Coryell-Catherine*.

El coro de MIA, que abrió y cerró la

turas sonoras, polirrítmicas que cambian permanentemente, armonías ultraprogresivas pero de gran poder de comunicación, hasta el punto de crear un sonido para ser escuchado y sentido por la piel. Música contemporánea que toma por asalto los sentidos y demuele los límites entre música popular y música culta, abriendo el panorama a un campo inexplorado y riquísimo. Todo esto lo demuestra claramente la interpretación de "Frevo", con sus inéditos cambios rítmicos, su febril hamaca de contrabajo y piano, sus armonías aulladoras. La banda responde con eficacia y soltura. Nené (a quien ya vimos con *Hermeto*) es capaz de sostener un transatlántico con su potencia infernal en aquella pequeña batería. **Robertinho**, (baterista que tocó con Milton, Hancock, Shorter, etc) proveyó una percusión dinámica y justa, jugando permanentemente con su *Kalimba* (xilófono de madera). **Mauro Senize** se destaca tanto en la flauta como en el soprano y el alto, tocando con personalidad e inspiración. Y Zeca, que en este último año se ha convertido en un bajista de primera línea mundial, siguiendo su propia manera en el difícilísimo contrabajo acústico, exhibió una afinación perfecta, una creatividad que parece no tener límites y una potencia arrolladora. **Raimundo**, el nuevo guitarrista, no tuvo mucha participación, y no llegó a mostrar la habilidad que le vimos en el Festival de San Pablo.

Gismonti dedicó un tema nuevo, "Loro", a *Hermeto*, y se trata de un chorinho típicamente pascoaliano, de una alegría contagiosa. Después tomó la guitarra de doce cuerdas que le regalara *Ralph Towne* (cuatro principales y cuatro en pares) y simplemente se tocó todo. Solo, caminando de una punta a la otra del escenario, *Egberto* lanzó llamaradas de notas violentas y rápidas, envolviéndonos en un ritmo sin alfojar. Esa "Selva Amazónica" que, como todo lo de Gismonti, no se parece a nadie más que a él mismo y a su tierra. Pero hay más aún. *Egberto* enarbó su "bambuzal", especie de órgano de cañas (no señor, no tienen ningún instrumento adentro, yo lo examiné) originario de Tailandia, con el que pareció aspirar y expeler el universo en sonidos profundísimos, acentuado por una percusión selvática.

Gismonti terminó presentando temas de su último Lp, "Circense", (a punto de salir aquí), cuya textura es aún más densa y rica que "Nô Caipira". "Palhaço", una melodía hipnótica, dulcísima, llevada por el saxo soprano y enriquecida por las sincopas del piano, creciendo, desenvolviéndose, subyugándonos. Se vieron lágrimas en los ojos del público, y hubo escalofríos corriendo por los espinazos. Ese tema deja en claro una vez más la riqueza de emociones que es capaz de transmitir *Egberto*.

El público aplaudía de pie, inmóvil, totalmente superado por la sinceridad y el virtuosismo de esta Academia de Danzas. Es una música difícil de absorber con la razón, porque no cabe en ningún tipo de clasificación previa, y sin embargo el público supo entregarse y sentir, superando aquellos pasajes demasiado "free", donde uno no tiene de donde agarrarse, aprendiendo a dejarse arrastrar por la inspiración y los sentimientos de los músicos.

La banda se lanzó en "Karaté", esa febril música de circo, y se cerró un recital que fue una lección para todos.

Pipo Larnoud  
Fotos H.R.

## mia-gismonti: la independencia y la creatividad



presentación, cumplió como siempre, con afinación y entusiasmo. Esta vez MIA pasó un duro examen musical, ya que no participó en la organización, terreno en el que ya es sabido desarrollan una labor absolutamente ejemplar con su producción independiente.

### abriendo las puertas a la música

Después del intervalo apareció **Gismonti**. Saludó y se sentó al piano. A partir de los primeros acordes el Coliseo quedó sumergido en un silencio emocionado y atento. Acaricié el teclado, lo hizo cantar y susurrar y gritar bajo su control. **Gismonti** es uno de los privilegiados capaces de lograr un sonido propio y hitido con una sola nota y exprimir el piano en rápidas corridas de una precisión y un "carácter" asombrosos. Obtiene miles de acentos, tonalidades, voces, de un mismo teclado acústico. Tocó un "Año Zero" lleno de matices, tarareando al micrófono mientras corría por las teclas.

La banda entró con silbidos y cantos de pájaros. **Zeca Assumpção** comenzó a deslizar el arco por su contrabajo, pesadamente, al paso de un hombre caminando por la selva. **Senize** entró con su saxo alto en medio de la jungla, y la melodía surgió clara. Un "Maracatu" de brillantes contratiempos en el piano y exitante ritmo en la batería de **Nené**, y la percusión de **Robertinho**.

**Gismonti** y su *Academia de Danzas* fueron mostrando su espectacular versatilidad musical basada en ritmos folclóricos que son transformados en espesas tex-

madre e hijo ("Larga la guitarrita y andá al industrial") dedicado a *Jorge Pistocchi*, contrapunteando con *Perla Tarelli* en una especie de minisainete. También **Alberto** y **Liliana** volvieron a despertar aplausos con